Perspektiven

Adolf Friedrich von Schack



Perspektiven.

Erster Band.

Von **Adolf Friedrich Graf von Schack** ist im gleichen Verlage erschienen:

Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen. Dritte durchgesehene Auflage. 3 Bände. Mit dem Porträt des Verfassers.

Preis geheftet M. 15. —; fein gebunden M. 18. —

Gedichte. Sechste vermehrte Auflage.

Preis geheftet M. 4. 50; fein gebunden M. 6. —

Geschichte der Normannen in Sicilien. 2 Bände.

Preis geheftet M. 10. —; fein gebunden M. 12. —

Pandora. Vermischte Schriften.

Preis geheftet M. 6. —; fein gebunden M. 7. —

Perspektiven.

Vermischte Schriften

von

Adolf Friedrich Graf von Schack.

Erster Band.



Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien.
Deutsche Verlags-Anstalt.
1894.

Druck und Papier der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart.

Inhalt.



Aphorismen über das Drama.*)

I.

Unstreitig gibt es, wie für jedes Gebiet der Dichtkunst, so auch für das Drama gewisse sich von selbst ergebende und jedem Einsichtigen einleuchtende Gesetze. Wenn, wie dies hie und da der Fall ist, große Meister gegen solche Gesetze verstoßen, so dürfen sie allerdings darin nicht nachgeahmt werden. Wohl keines selbst der größten Meisterdramen ist von solchen Fehlern frei, wie das schon mehr als zur Genüge nachgewiesen worden ist.

*) Ein paar Stellen aus den folgenden zu verschiedenen Zeiten niedergeschriebenen Bemerkungen sind schon in den Anhang zum fünften und sechsten Band meiner gesammelten poetischen Werke aufgenommen worden, des Zusammenhanges wegen mußten sie aber auch hier wieder ihren Platz finden. Es ist bekannt, daß gewisse Irrtümer, wenn nur recht häufig wiederholt, zuletzt geglaubt werden wie ein Evangelium. Da nun verschiedene Doktrinen über das Drama, die sich in unzähligen Büchern finden, nach meiner Meinung zu diesen gehören, so hielt ich es für ersprießlich, hier mehrfach auf dieselben Punkte zurück zu kommen und auch Wiederholungen nicht zu scheuen, was sich durch die Ueberschrift „Aphorismen“ ohnehin rechtfertigt.

Wenn nun in den Werken älterer anerkannter Dichter derartige Mängel vorhanden sind, so werden sie zwar gerügt, jedoch ohne daß die ganzen Werke deshalb verworfen würden; entdecken aber die Kritiker oder Leser, die sich eine Aufgabe aus dem Aufspüren von Fehlern machen, einen solchen in einem neueren Drama, so verurteilen sie letzteres unbedingt, ohne auf seine sonstigen Vorzüge irgend Rücksicht zu nehmen. Indessen nicht darin besteht die unheilvollste Wirkung der heute bei uns grassirenden „Kritik", daß sie wirkliche Fehler aufzudecken sucht, sondern darin, daß sie überall Fehler wittert, wo absolut keine sind, und wo nur gegen falsche Grundsätze und erträumte Regeln verstoßen wird. Die Unrichtigkeit solcher Regeln springt demjenigen in die Augen, welcher statt ästhetischer Kompendien die Meisterwerke dramatischer Kunst selbst gelesen hat; wenn diese denselben Trotz bieten und ihre Vernachlässigung den Genuß des Hörers oder Lesers nicht im mindesten stört, so sind die gepredigten Grundsätze falsch. Zum Trotze den Dramen von Aeschylus, Sophokles, Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller, aus denen sie abstrahirt sein sollen, werden dennoch solche Regeln fortwährend bei uns gepredigt und neue Werke nach ihnen beurteilt. Dabei beruft man sich mit vornehmster Miene auf Aristoteles und Lessing. Wie schön das klingt! Sieht man bei beiden nach, so findet man gewöhnlich nichts von dem, was sie angeblich sagen sollen; aber auch wenn solche Berufung ausnahmsweise einmal richtig wäre, so würde es doch ein jämmerliches Armutszeugnis sein, unter Verzicht auf eigene Prüfung blindlings der Autorität anderer zu folgen. Wo irgend die Erkenntnis gefördert wurde, geschah

es dadurch, daß man den Autoritätsglauben abschwur; gewiß waren Buffon und Cuvier große Gelehrte, dennoch würden die Naturwissenschaften nicht den ungeheuren Aufschwung genommen haben, wie sie es in neuerer Zeit gethan, wenn man sich vor ihrer Autorität gebeugt hätte. Im vorliegenden Falle nun würde letzteres besonders übel angebracht sein. Von Aristoteles will ich nur sagen, daß seine Poetik ein Fragment von stark korrumpirtem Texte ist, daß die Auslegung vieler seiner Aeußerungen Schwierigkeiten hat und daß sehr verschiedene Meinungen darüber herrschen, daß endlich die auf dieselben gegründete Lehre von den drei Einheiten unsägliches Unheil gestiftet hat und längst allgemein aufgegeben ist. Welche Verkehrtheit nun, auf andere Sätze, die in dieser Poetik stehen, wie auf ein Evangelium zu schwören! Was Lessing betrifft, der unter allen Deutschen vor Schopenhauer am besten über Dramaturgie geschrieben hat, kann man den großen Mann nicht schwerer beleidigen, als wenn man sich vor ihm wie vor einem Gotte beugt, welcher der Literatur unverbrüchliche Gesetze diktirt hätte. Es ist dieses aber um so unerhörter, als Lessing sein rastloses Streben nach Wahrheit dadurch bekundete, daß er seine Meinung oft berichtigte; seine Dramaturgie, aus welcher beinahe alle seine so oft angeführten Aussprüche über das Drama gezogen werden, ist eine Sammlung von Aufsätzen über die Theatervorstellungen zu Hamburg, und in seinen Briefen spricht er von denselben wie von flüchtig hingeschriebenen Artikeln. Er schreibt darüber an Nicolai: „Daß ich ungern diesen Wisch schmiere, können Sie glauben, und Sie werden es ihm hoffentlich ansehen. Ich weiß es, daß nichts daran

ist, und will es Ihnen und Moses schenken, mir es erst zu sagen."

Es möge genügen, als Beweis dafür, daß Lessing seine Ansichten des öftern änderte, folgendes anzuführen. Er empfahl anfänglich auf Grund der Theorie des Aristoteles, wonach tragische Begebenheiten um so mehr Eindruck machten, je näher sie und die Personen uns stünden, die bürgerlichen Familiengemälde aus der Gegenwart, sowie die prosaische Form. Trotzdem verlegte er später in seinem „Nathan" die Handlung in die Zeit der Kreuzzüge und wandte den Vers an. Ebenso gab er den wichtigsten und am häufigsten citirten seiner in der Dramaturgie aufgestellten Grundsätze gänzlich auf, nämlich den, daß die Personen einer Tragödie, natürlich besonders der Held, infolge einer Schuld untergehen müßten, indem, wenn sie schuldlos stürben, ihr Untergang „kläglich" sein würde. In „Emilia Galotti" nämlich hat er in auffallender Weise diesen Grundsatz praktisch revocirt und für ungiltig erklärt, indem er die völlig unschuldige Emilia untergehen läßt;*) warum tadeln nun unsere „weisen" Kritiker nicht auch an dieser Emilia, daß ihr Untergang nur durch äußere Umstände stattfinde und viel mehr kläglich als tragisch sei, warum tadeln sie dasselbe nicht auch an „Cordelia," „Romeo und Julia", „Antigone", „Agamemnon", „Egmont" und so weiter? Denn man muß ein von ästhetischer Duselei ganz erweichtes Gehirn haben, um nicht einzusehen, daß eine Schuld, die einen tragischen Untergang herbeiführen soll, auch eine entsprechend schwere sein müßte, wie die von

*) Ich komme weiter unten noch ausführlich auf diesen Punkt zurück.

„Macbeth" oder „Wallenstein", und daß irgend eine leichte Verschuldung, wie man sie etwa auch für Emilia Galotti oder die anderen Genannten austüfteln könnte, hiezu nicht ausreicht. Lessing, der mit so bewußtem Kunstverstande dichtete und sicher nicht gegen ein von ihm für giltig gehaltenes Gesetz gefehlt haben würde, erklärt aber durch sein Trauerspiel, daß die tragische Wirkung, die in einigen Tragödien allerdings durch Schuld und Sühne hervorgerufen wird, doch keineswegs notwendig hierauf beruhe, sondern ebenso gut auch noch durch ganz andere Faktoren erzeugt werden könne; zugleich spricht er durch seine „Emilia", ebenso wie dieses Shakespeare und alle großen Dichter mannigfach thun, auch der früher von ihm befürworteten poetischen Gerechtigkeit Hohn; denn die eigentlich Schuldigen, Marinelli und der Prinz, kommen, der eine mit der Verbannung vom Hofe, der andere ohne jede Strafe davon.

II.

Vielfach habe ich gelesen, die Schuld, wegen welcher ein Held untergehe, müsse auch auf der Bühne vorgeführt werden. Nun ist dieses selbst in der freieren Form des neueren Dramas oft ganz unmöglich, und der Dichter müßte, wenn er diese Bedingung erfüllen wollte, auf manchen sonst ergiebigen Stoff verzichten. Aber zahlreiche Meisterwerke stellen bloß den Untergang von Helden und Heldinnen vor, während sie deren Schuld vor dem Beginne der Handlung in der Vergangenheit ruhen lassen. Ich nenne nur den „Oedipus" und „Maria Stuart"; noch niemand hat es vermißt

oder ist dadurch gestört worden, daß in jenem nicht die Ermordung des Lajos, in dieser nicht die des Darnley auf dem Theater vor sich geht.

III.

Ein, ich weiß nicht von welchem Ignoranten in Kurs gesetzter und von Kritikern, Zuschauern und Lesern oft vorgebrachter Tadel steht in direktem Gegensatze mit der fast zum Axiome gewordenen Behauptung, ohne Schuld gebe es keinen tragischen Helden; sobald nämlich der Held eines neuen Trauerspieles eine Schuld auf sich läd, die natürlich, wenn sie überhaupt als Motiv seines Unterganges in Betracht kommen soll, eine entsprechend schwere sein muß, heißt es: „nachdem er diese That begangen hat, kann man keine Teilnahme mehr für ihn hegen“. In Wahrheit drückt die Leidenschaft, welche selbst edle Menschen zu Freveln fortreißen kann, den letzteren einen andern Stempel auf, als den des gemeinen Verbrechens; wäre dieses nicht der Fall, mit welchen Ausdrücken müßte man die That Othellos, der seine schuldlose, schlummernde Gattin gräßlich, meuchelmörderisch erwürgt, oder die der Phädra, welche ihren reinen Geliebten der versuchten Blutschande anklagt, oder die des Ferdinand, der Luise mit Arsenik vergiftet, der feigen Niedertracht zeihen oder deren Thäter als verächtlich brandmarken. Aber dies hilft nichts, die Helden neuerer Dichter müssen sich solche Vorwürfe gefallen lassen!

IV.

Wie die obigen Beispiele, zeugen noch andere kritische Aussprüche, die unfehlbar beim Erscheinen neuer Dramen erfolgen, von so bodenloser Unkenntnis derjenigen Werke, welche jedem Dramatiker als Sterne ersten Ranges vorleuchten sollen, zugleich von einer solchen Begriffsverwirrung, daß man seinen Augen nicht traut, wenn man sie liest, nicht seinen Ohren, wenn man sie hört. So habe ich wiederholt vernommen, der Dichter müsse einem Bösewichte zum mindesten einen guten Zug leihen; nun ist aber ein Bösewicht, der einen guten Charakterzug hat, gar keiner mehr, und sehr weislich haben auch Lessing, Schiller, Shakespeare ihren Marinelli, Franz Moor, Jago, Regan und Goneril keinen irgend guten Zug gegeben, wodurch ja ihr Charakter zerstört worden wäre.

Mit von ästhetischer Weisheit überquellendem Munde belehren die Rezensenten die Dichter, man dürfe nicht sehr edle und ganz verruchte Charaktere einander gegenüber stellen, und in der größten Tragödie der Welt stehen doch die engelreine Cordelia und ihre teuflischen Schwestern einander gegenüber.

Die nämlichen Herren machen den Dramatikern einen Vorwurf daraus, ihre Helden handelten unbesonnen, und doch ist, da die Seele der Tragödie, die Leidenschaft, sich nicht mit Besonnenheit verträgt, schwerlich irgend einem Helden eines ausgezeichneten Trauerspiels Besonnenheit nachzurühmen, sicherlich weder dem Oedipus noch dem Othello, weder dem Götz noch dem Egmont, weder dem Wallenstein noch der Maria Stuart.

Dieselben „Kunstrichter“ erklären es für tadelnswert, wenn ein Held durch unlautere Mittel oder Ränke seiner Feinde zu Grunde geht, müssen also die Handlungsweise Marinellis, Wurms, Jagos für bieder und lauter halten.

V

Bei der Musik und bei den bildenden Künsten hat man längst aufgehört, von einem Zweck zu reden. Gewiß würde man lachen, wenn ein Aesthetiker uns über den Zweck einer Sonate, einer Symphonie oder eines Rondos belehren wollte, oder wenn man sagte, ein historisches Gemälde sei dazu vorhanden, uns durch Darstellung hochherziger Thaten edle Gesinnungen beizubringen, oder uns durch Vorführung der schlimmen Folgen des Leichtsinns zu bessern. So viel ich weiß, hat noch niemand behauptet, Beethoven habe durch sein „Septuor“ in seinen Zuhörern Liebe zur Tugend erwecken wollen, oder Raphael sei bestrebt gewesen, durch seine „Schule von Athen“ bei den Beschauern die Neigung zur Philosophie zu verbreiten. Nur bei der Poesie, und namentlich bei der dramatischen, wird man nicht müde, von dem Zweck derselben zu reden, und wiederholt in dieser Beziehung noch beständig einen Satz des Aristoteles. Was den letzteren betrifft, so hat Droysen, der eminente Uebersetzer des Aeschylus, höchst treffend gesagt: „Wir gestehen ehrlich, jenen Philosophen in allem andern zu bewundern, zugleich ihn aber für zu bestimmt seiner Zeit und deren empirischem Rationalismus angehörig zu halten, als daß seine Aesthetik für mehr als ein System von ziemlich

äußerlichen Beobachtungen oft mittelmäßiger Musterstücke gelten dürfte. Jenes aristotelische Recipe des Dramas, das der französischen Poesie, dieser Poesie der konventionellen Prosa, so passend und erwünscht sein mußte, ist unumstößlich für mittelmäßige Dichter und Kritiker; es lehrt sie, daß Verwicklungen und Wiedererkennungen das Herrlichste und ohne sie keine schöne Tragödie denkbar sei, freilich ein Postulat ohne Rücksicht und Anerkenntnis des frei schaffenden Genies, das sich selbst Gesetz ist." Droysens Ausspruch charakterisirt vollkommen den Satz des Stagiriten, die Tragödie bezwecke durch Schrecken oder Furcht und Mitleid die Leidenschaften zu reinigen. Wessen Seele je durch eine große Tragödie bis in ihre untersten Tiefen aufgeregt worden ist, wer seinen ganzen inneren Menschen durch sie zugleich erschüttert und erhoben gefühlt hat, dem wird, wenn er dergleichen hören muß, ebenso zu Mute sein, wie wenn er nach den Klängen eines erhabenen Musikstücks oder bei dem Anblick eines herrlichen Gemäldes irgend eine Plattheit über den Zweck dieser Kunstwerke hören müßte. Er wird die Lehre des Aristoteles ebenso völlig unzulänglich wie höchst nüchtern und prosaisch finden. Zu Ehren des Dramas und der Poesie überhaupt muß auf das entschiedenste betont werden, daß sie, nicht anders als Musik, Malerei und Bildhauerei, ihren Zweck keineswegs außer sich, sondern in sich selbst haben, daß es eine Entweihung ist, wenn man sie zu einer moralischen Brunnenkur herabwürdigt. Die Werke eines Aeschylus und Shakespeare würden dadurch mit Gellerts Fabeln auf eine Linie gestellt. Uebrigens habe ich sehr oft Freunde der Poesie tief bewegt durch das Lesen und Aufführen eines „Lear" oder

„Hamlet" gefunden und hörte sie die empfangenen Eindrücke lebhaft schildern; nie aber sagte einer irgend etwas von Reinigung der Leidenschaften, welche dadurch in ihm bewirkt worden sei.

Man kann dem griechischen Philosophen wohl zugeben, daß Schrecken (Furcht) und Mitleid die Hauptfaktoren seien, auf denen die Wirkung der meisten guten Tragödien beruht; daß sie aber die einzigen sein müßten oder daß jedes gute Trauerspiel der beiden bedürfe, muß durchaus bestritten werden. Gewiß wird Schillers Urteil, Shakespeares „Richard III." sei eine der vollkommensten, erschütterndsten und gewaltigsten Tragödien, allgemeine Beistimmung finden. In diesem „Richard III." nun hält uns der Schrecken seinen versteinernden Medusenschild entgegen; jedenfalls aber beweist das genannte Shakespearesche Stück — neben noch vielen anderen Meistertragödien — das Irrtümliche der Lehre, der Held eines Trauerspiels müsse zugleich Furcht und Mitleid hervorrufen. Es gibt Leute, die zu Gunsten einmal aufgestellter Sätze sich auch vor den widersinnigsten Behauptungen nicht scheuen, und man muß daher auf alles gefaßt sein. Ich glaube jedoch, auf die Beistimmung aller Verständigen und Aufrichtigen zählen zu können, wenn ich sage, daß Richard, dieses ärgste Scheusal, welches die Welt getragen, nur Haß und Abscheu, aber nicht im mindesten Mitleid hervorrufen kann. Wenn man ihn als einen Helden bezeichnet, so macht doch der bloße physische Mut in Verfolgung verabscheuungswürdiger Zwecke noch keinen solchen, sonst müßte auch ein Bandit, der sein Bluthandwerk mit Kraft und Entschlossenheit betreibt, ein Held sein. Auf der andern Seite wird Richards Heroentum wieder

durch die niedrigste und verächtlichste Heuchelei aufgewogen. Shakespeares König steht durch die dichterische Macht, mit welcher er dargestellt ist, zwar himmelhoch über Weißes „Richard III.“; aber in der Abscheulichkeit seines Charakters und Handelns kommt er ihm vollkommen gleich, und es gilt von ihm, was Lessing von letzterem sagt: „Wenn er die furchtbarsten erdenklichen Qualen zur Strafe für seine Schandthaten erduldete, so würde dieses unserem moralischen Gefühle zur Genugthuung gereichen.“ Dabei kann denn doch von „Mitleid“ gewiß nicht die Rede sein. Der „Richard“ des englischen Dichters zeigt daher, daß der Held eines Trauerspiels durch den Schrecken allein, vielleicht unter Mitwirkung des gegen ihn gerichteten Hasses und Abscheues, eine tragische Wirkung der mächtigsten Art erzeugen kann. — Was nun die Auslegung des von Aristoteles hervorgehobenen Schreckens dahin anlangt, er sei die auf uns bezogene Furcht, nämlich die tragische Wirkung beruhe auf der Besorgnis, uns selbst könne ein Unheil oder eine Strafe der Schuld wie den Helden des Dramas treffen, so muß ich entschieden dagegen protestiren. Dies konnte von Lessing nur in der Zeit gelehrt werden, als ihm die Diderotschen hausbackenen Stücke als eine empfehlenswerte Gattung erschienen, und ich halte mich für überzeugt, daß er am Ende seiner Laufbahn, als er sich dem höheren Drama zuwandte, davon zurückgekommen ist. Wäre seine Lehre richtig, so würden nicht Könige und Heroen, sondern „Fähnriche, Sekretärs und Husarenmajors“ die geeignetsten Helden für die Tragödie sein. Denn jene stehen dem unermeßlich größten Teile des Publikums so ferne, die Schicksale, von denen sie betroffen werden, die Thaten, die sie vollbringen,

sind so außergewöhnliche, daß fast sämtliche Zuschauer sich sagen müssen, sie könnten unmöglich je in die Lage kommen, solche Schuld auf sich zu laden und zur Strafe dafür von solchen Unglücksfällen ereilt zu werden. Die großen Geschicke, welchen ein Prometheus, Julius Cäsar oder auch ein Napoleon unterlagen, stehen den meisten so fern, daß sie sich keine Besorgnis zu machen brauchen, sie könnten je von solchen ereilt werden; und wenn eingewendet wird, die durch derartige Beispiele von jähem Sturz erweckte Furcht beziehe sich nicht auf den speziellen Fall, sondern im allgemeinen nur auf den jedermann bedrohenden Schicksalswechsel, so müßte man erwidern, daß Beispiele aus unserer nächsten Umgebung doch viel wirksamer sein würden und daß Kriminalbedienstete, Hofräte und Kammerherren sich zu dem beabsichtigten Zwecke weit besser eigneten, als Feldherren und Könige, oder gar Halbgötter und mythische Personen der Urzeit.

Mit der erwähnten Lehre hängt zusammen, was man oft liest und sagen hört, es sei nötig, daß der Zuschauer eines Dramas fühle, er würde, in der nämlichen Lage wie der Held des Stückes, ebenso handeln wie er. Nichts ist falscher als dies; niemand denkt bei „Macbeth“: „Wenn mein König und Wohlthäter unter meinem Dache schliefe und ich durch seine Ermordung mir die Krone verschaffen könnte, so würde ich ihn gleichfalls umbringen,“ niemand hoffentlich bei „Wallenstein“: „Wenn gegen mich bei Hofe intrigirt würde, so wäre ich auch im stande, meinen König zu verraten,“ niemand bei „Kabale und Liebe“: „Wenn ich Grund hätte, meine Geliebte für untreu zu halten, so würde ich sie auch mit der Limonade vergiften.“

Keinem kommt nur entfernt die Befürchtung, er könnte aus Herrschsucht oder gar ohne andern Grund als den der bloßen Freude am Bösen durch ein Meer von Blut waten und in scheußlichsten Freveln schwelgen wie Richard III. Keine Frau sagt sich, sie würde, von ihrem Geliebten verlassen, ihre eigenen Kinder ermorden wie Medea. Nein! nur Aesthetiker, denen die Musen auch nicht durch das kleinste Fensterchen einen Einblick in ihr Heiligtum gestattet haben, können Derartiges behaupten. Die Wirkung der Tragödie beruht ebensowenig darauf, daß wir uns für fähig halten, der Versuchung ihrer Helden zu unterliegen, als auf dem warnenden Exempel, worauf doch die Lehre von der „auf uns selbst bezogenen Furcht" hinausläuft.

VI.

Es ist ein Leichtes, jedes Trauerspiel der Welt für schlecht zu erklären, wenn man folgenden Kunstgriff anwendet. Entweder der Held ist unschuldig; dann sagt man: es sei ein schon von Aristoteles eingeschärftes Hauptgesetz, daß alle Personen eines Dramas, die von einem tragischen Schicksale ereilt würden, nur infolge einer Verschuldung untergehen dürften. Oder es ladet jemand eine Schuld auf sich, die natürlich, wenn sie überhaupt als Ursache des Unterganges in Betracht kommen soll, eine schwere sein muß; alsdann heißt es: „Wir sind mit ihm fertig, wir können hinfort kein Interesse, keine Teilnahme für ihn hegen." Ich will den letzten Fall zuerst besprechen.

Gewiß ist es erforderlich, daß der Held einer Tragödie

unser Interesse in Anspruch nehme; er darf keine starre, kalte, leblose Figur sein. Aber die Meinung ist eine ganz irrige, wie dies oft gesagt worden ist, „wir müßten in der Art mit ihm sympathisiren, daß wir sein Schicksal zu dem unsrigen machen könnten". Unstreitig wird ein bedeutender Dichter, selbst wenn er den ärgsten Bösewicht vorführt, durch die Macht seiner Darstellung uns ans Herz greifen und es in allen seinen Fibern erzittern lassen; in vielen Fällen jedoch ist solches von einer sympathetischen Teilnahme himmelweit entfernt. Unter Tausenden von Zuschauern möchte auch nicht ein einziger geneigt sein, Richard III. Schicksal „zu seinem eigenen zu machen". Nehmen wir ein anderes schlagendes Beispiel. „Clavigo" gehört, wenn auch nicht zu den besten, doch sicher zu den guten Werken Goethes und hat seine Bühnenwirksamkeit bereits durch ein ganzes Jahrhundert bewährt. Nun kann doch niemand behaupten, daß man für den Helden dieses Stückes irgendwelche Herzensteilnahme zu empfinden vermöge. Der Abscheu, den wir Richard III. widmen, ist doch noch mit einer Anerkennung seiner Mannhaftigkeit und Entschlossenheit verbunden, indessen den Schwächling Clavigo kann man von Anfang an nur verachten, und diese Verachtung wächst von Scene zu Scene — dennoch ist Goethe gewiß nicht zu tadeln, auch einmal einen solchen Charakter in die Mitte eines Trauerspiels gestellt zu haben, da gerade die Schwäche Clavigos die Grundlage einer höchst ergreifenden Handlung ist. — Wäre es eine Hauptaufgabe des Schauspieldichters, lebhafte Sympathie für seine Helden zu erwecken, so würde Shakespeare ein weit unvollkommenerer Dramatiker sein als Calderon, denn in allen seinen Stücken

findet sich kein Held, den wir vom Beginne bis zu Ende mit so lebhafter Sympathie begleiteten, wie den „standhaften Prinzen" des Spaniers. Wir sehen der grausenvollen, alles nur Erdenkbare an Ruchlosigkeit übertreffenden That des Macbeth mit tiefer Seelenaufregung, seinem weiteren, von Frevel zu Frevel taumelnden Laufe mit atemloser Spannung zu; aber es heißt doch den Sinn aller Worte verdrehen, wenn man behauptet, wir schenkten ihm „volle Herzensteilnahme" oder machten „sein Geschick zu dem unsrigen". Auch die Erschütterung, mit der wir Zeugen von dem Sturze des Wüterichs werden, ist weit entfernt von dem heiligen Gefühle des Mitleids. Daß hier der Dichter es auch durchaus nicht beabsichtigte, eine solche Empfindung hervor zu rufen, erhellt noch aus folgender Betrachtung. Sein Richard II. erweist sich als ein elender Regent, verschwenderisch, wortbrüchig, falsch, wollüstig und so weiter, und wir hegen in der ersten Hälfte des Trauerspiels gewiß nur Antipathie gegen ihn. Wenn mit irgend jemand, so sind wir vollständig mit ihm „fertig"; dennoch weiß der Dichter bei den nachher über den Unglücklichen hereinbrechenden Leiden und seiner schließlichen Ermordung noch unser lebhaftestes Mitleid zu erregen. Wer hier dieses Gefühl so stark, so mächtig zu erwecken wußte, würde auch im „Macbeth" für den Helden, wenn es ihm darum zu thun gewesen wäre, seine volle Dichterkraft zu solchem Zwecke eingesetzt haben, während ich im ganzen letzten Akte der genannten Tragödie auch nicht einen Vers finden kann, der eine derartige Tendenz verriete; freilich, selbst der Allmacht Shakespeares hätte es wohl kaum gelingen können, uns noch Mitleid bei dem Untergange

dessen abzugewinnen, der erst eben in so gräßlicher Weise Weib und Kinder des Macduff hat hinschlachten lassen. Ueberhaupt kann man wohl fragen: Wenn man den Opfern eines blutdürstigen Tyrannen Mitleid weihte, vermag man auch letzterem selbst dies Gefühl zu schenken?

Nero ist bis in die neueste Zeit als ein für die Tragödie besonders geeigneter Held angesehen worden; ist es aber möglich, in diesen Trauerspielen außer Britannicus und Agrippina auch das halbwahnsinnige Scheusal, das sie umbringen läßt, zu bemitleiden? — Um endlich noch „König Johann" zu erwähnen, so wird sicher niemand geneigt sein, das Schicksal dieses grausamen, despotischen und zugleich erbärmlich schwachen Königs, dessen Handlungen unser Herz aufs tiefste empören, zu dem „eigenen" zu machen. Wenn dies der Fall sein sollte, so müßten wir, wenn auch nicht völlig mit seinem Thun einverstanden sein, so doch durch irgend eine Eigenschaft seines Charakters mächtig zu ihm hingezogen werden. Allein daß solches bei einem so bösartigen und dabei nicht etwa leidenschaftlichen, sondern kalten Tyrannen der Fall sei, kann niemand behaupten.

Daß in manchen anderen Tragödien der Held zugleich das Gefühl des Schreckens und Mitleids hervorruft, leugne ich nicht, wohl aber, daß dies notwendig bei allen der Fall sein müsse. Wer letzteren Satz aufstellt, wird nicht umhin können, „Macbeth", „Richard III.", „König Johann" für verfehlte Trauerspiele zu erklären.

VII.

Und nun zu der viel besprochenen Lehre von der poetischen Gerechtigkeit und zu der Forderung, daß der Held einer Tragödie ebenso wie alle in einer solchen vorkommenden Personen ihren Untergang nicht anders als infolge einer Schuld finden dürfen. Dies wird oft als ein beinahe selbstverständliches Gesetz und mit andachtsvoller Miene hingestellt, als ob nur Irreligiosität an der Notwendigkeit hievon zweifeln könne, als ob nur zerrissene Gemüter ihr Behagen daran zu finden vermöchten, die Bosheit triumphiren, die Unschuld elend unterliegen zu sehen. Es ist seltsam, wie Menschen, die das Privilegium des Frommseins für sich in Anspruch nehmen, oft die wahren Lehren der Religion so schlecht kennen; diejenigen des Christentums wenigstens sind ihren Behauptungen völlig entgegengesetzt. Ist doch dessen gekreuzigter Stifter das Urbild der vollkommensten Unschuld, sind doch die Märtyrer und Heiligen, eben wegen ihrer hohen Tugend, der Bosheit ihrer Verfolger erlegen; wird im „Neuen Testamente" doch diese Welt als das Reich des Bösen, der Arglist, der Verruchtheit aufgefaßt und den Frommen, den Tugendhaften erst ein Lohn im Jenseits, auf Erden aber Leiden aller Art in Aussicht gestellt. Dieser Thatbestand wird gänzlich verkannt, wenn man, wie das heute besonders Mode ist, von einer sittlichen Weltordnung spricht, die schon in diesem Leben sich vollziehe und das Recht zum Siege führe. Um das darzuthun, werden einzelne Beispiele angeführt, wo es der Fall gewesen sein mag, dagegen hundert andere verschwiegen, welche für das Entgegengesetzte zeugen. Als

Alarich mit seinen Goten im furchtbaren Verheerungszuge Griechenland durchtobte, keinen Stein seiner Tempel auf dem andern ließ und den Peloponnes nahezu ausmordete, oder als Timur halb Asien zur Wüste machte, Pyramiden von Schädeln baute, die Menschen zu Hunderttausenden von den Hufen seiner wilden Rosse zerstampfen und vor den Mauern der eingeäscherten Städte Türme aus den Leichen ihrer Einwohner aufführen ließ, hat doch wohl nicht die sittliche Weltordnung gesiegt.

Die zu allen Zeiten traurige Beschaffenheit des irdischen Daseins, das sich stets wiederholende Unterliegen der Edlen unter die Gewaltthätigen ist so evident, daß auch die Griechen, obgleich ihre Weltanschauung eine mehr heitere und optimistische war, sie nicht verkannten. Demnach konnte Aristoteles seine Lehre von der poetischen Gerechtigkeit im Drama nur auf einzelne Tragödien, namentlich des Euripides, den er besonders hochschätzte, gründen; hätte er alle gekannt oder berücksichtigt, so würde er sich von dem Irrtum seiner Theorie überzeugt haben. Am auffallendsten widerstreitet letzterer eines der herrlichsten Trauerspiele des Altertums und aller Zeiten: die „Antigone" des Sophokles. Antigone erscheint im Stücke als das hohe Musterbild und Ideal aller weiblichen Tugend; unerschrocken und mit Selbstaufopferung tritt sie dem Machtgebote des Tyrannen entgegen und erfüllt die heilige Verwandtenpflicht, die Gebeine des erschlagenen Bruders zu bestatten. Daß der Dichter ihre That als eine hoch preisenswerte angesehen wissen will, geht aus dem ganzen Drama hervor; der Chor faßt sie als solche auf, und der Seher Tiresias, der Verkünder des Götterwillens, rühmt sie als eine dem Himmel

wohlgefällige. Keine tollere Idee ist wohl je unter einem Menschenschädel ausgebrütet worden, als die Hegelsche, daß Antigone durch Nichtachtung von Kreons Befehl sich gegen den Staat vergangen habe und wegen dieser Schuld den Tod erleide. Kreon war ein Tyrann und Usurpator, und alle Welt weiß, daß den Griechen, namentlich den Athenern, ein solcher als Auswurf der Menschheit galt, daß sie demjenigen eine Bürgerkrone zuerkannten, der ihn ermordete. Polyneikes dagegen war der rechtmäßige Beherrscher von Theben, und durch dessen Bestattung soll sich Antigone gegen den Staat versündigt haben! Nein! sie stirbt eines frühen, jammervollen Todes, weil sie den Götterwillen, weil sie das in ihre Brust geschriebene Gebot der Pflicht höher achtet als das Wort eines rechtlosen Gewalthabers, und in dieser ihrer makellosen Unschuld erweckt sie durch ihren Tod eine weit tiefere Rührung, als wenn ihr der Dichter einen Flecken angeheftet hätte. — Agamemnon bei Aeschylus steht gleichfalls als das Muster eines trefflichen Königs da, der durch niedrige Tücke und durch den Verrat eines gemeinen Frevlerpaares aus der Welt geschafft wird. Auch hier ist es lächerlich, ihm eine Schuld anzudichten, weil er Iphigenie geopfert habe; daß er dies that, war in den Augen der Griechen eine heilige Pflichtübung; denn er brachte die Tochter auf dem Weihaltare zum Heile des Vaterlandes den Göttern dar, indem er den Griechen dadurch günstige Fahrt erkaufte. Noch unzulässiger ist es, eine Schuld des Agamemnon daraus abzuleiten, daß er die Briseis dem Achilles vorenthalten, oder zu sagen, er erleide mit Recht den Tod wegen seines Hochmutes, der sich auch auf der Scene dadurch kundgebe, daß er beim Verlassen des Wagens

über einen Purpurteppich in sein Haus schreite. Namenlos absurd sind solche Versuche, einer falschen Theorie zu liebe den Personen einer Tragödie, welche für den unbefangenen Sinn als schuldlos dastehen, eine Schuld anzudichten; auch erreichen sie ihren Zweck nicht im entferntesten. Falls nämlich der tragische Untergang infolge einer Schuld stattfinden soll, so muß diese eine schwere, todeswürdige sein. Es erscheint als ein Hohn gegen alles moralische Gefühl, wenn man sagt, Cordelia müsse sterben, weil sie ihrem Vater nicht hinlänglich freundliche Worte gegeben habe; und wo wäre da die poetische Gerechtigkeit, wenn sie wegen eines kleinen Versehens, das hier nicht einmal vorhanden ist, grausam erwürgt wird, während der Teufel Edmund einen nicht eben schweren Tod im Zweikampfe findet? Auch Romeo und Julie, Desdemona, Klärchen im „Egmont", Gretchen im „Faust" sterben unschuldig. Denn wenn schon ein leicht entschuldbarer, von unserem Gefühle fast gebilligter Fehltritt eine todeswerte Schuld bilden soll, so müßten ja alle Menschen, deren keiner fehlerlos ist, tragisch untergehen. Selbst ohne den Schatten eines Vergehens sterben Valentin im „Faust", Thekla im „Wallenstein", Amalie in den „Räubern", Posa im „Carlos". Auch Egmonts und Lears Schuld, wenn sie überhaupt eine solche ist, erscheint viel zu gering, um ein Motiv ihres Untergangs sein zu können. Da nun viele ihr Herz einmal daran gehängt haben, ein Stück nur dann für tragisch zu halten, wenn sein Held infolge einer Schuld untergeht, so sollten diese sensiblen Aesthetiker den Ausdruck „Tragödie" für die Stücke gebrauchen, in welchen dies der Fall ist, „Trauerspiele" dagegen sollten diejenigen genannt werden,

in welchen die Helden oder Heldinnen unschuldig sterben. Tragödien wären demnach „Wallenstein“, „Macbeth“, „Richard III.“; Trauerspiele hingegen „Emilia Galotti“, „Antigone“, „König Lear“. Es gehört wirklich Verstocktheit dazu, wenn nach solchen, leicht noch stark zu vermehrenden Beispielen die Doktrin von der poetischen Gerechtigkeit, die doch von allen großen Dichtern mit Füßen getreten worden ist, noch beständig auf Kathedern und in Büchern vorgetragen wird.

Um auf schon Erwähntes zurückzukommen: Mit der Lehre, daß der Untergang im Trauerspiel die Folge einer früheren Schuld sein müsse, bricht denn zugleich die fernere zusammen, diese Schuld dürfe nicht in einer vor dem Beginne der Handlung des Stückes liegenden Zeit verübt sein, sondern müsse in dem Drama selbst begangen werden. Man behauptet, die Strafe, die wir vor Augen sähen, erscheine dann unverhältnismäßig groß gegen die bloß berichtete Schuld. Diese Strafdoktrin ist ja eben glücklicherweise in der dramatischen Poesie entschieden falsch; ich sage glücklicherweise! Denn sie müßte geradezu zur Brutalität führen. Gryphius und Lohenstein, bei denen auf der Bühne gefoltert, gerädert und mit glühenden Zangen gezwickt wird, entsprechen einer solchen Vorschrift, nicht die guten und großen Dichter. Wäre bei letzteren der Tod überhaupt Strafe für eine Schuld, so müßte die Strafe auch gerecht abgemessen sein, und wo schon Desdemona so entsetzlich untergeht, wäre Jago mindestens lebendig in Oel zu sieden gewesen.

VIII.

Man behauptet, eine Tragödie dürfe nur einen Helden haben; jedes Trauerspiel, bei dem sich dies anders verhalte, leide an einem schweren Fehler. Ob es wahr ist, was andere, minder Exklusive sagen, daß wenigstens zu einem ganz vollkommenen Werke dieser Art die Einheit des Helden Bedingung sei, will ich nicht untersuchen; mir genügt es, daß ich eine beträchtliche Anzahl von Trauerspielen kenne, die ich für vorzüglich halte und die auch allgemein dafür gelten, welche aber solcher Forderung nicht entsprechen. Es kann sich das tragische Interesse eben auf mehrere, ja auf eine ganze Gruppe von Personen verteilen. Von ersterer Art sind alle Dramen, in denen Liebespaare im Vordergrunde stehen, wie „Romeo und Julie“, „Antonius und Kleopatra“, „Axel und Walburg“, „Hero und Leander“; aber auch wo zwei bedeutende Feinde einander gegenüber gestellt sind, ist dasselbe der Fall. Dahin gehört Kleists „Familie Schroffenstein“, bei der schwer zu sagen sein möchte, welcher der beiden entzweiten Vettern der Held sei; nicht an dieser Doppelheit des Helden liegt es, wenn das Stück nicht eine vollkommene Tragödie ist, sondern nur an dem verunglückten letzten Akte. Die feindlichen Brüder in Schillers „Räubern“ sind eben dahin zu rechnen. Im „Don Carlos“ ist dasselbe Verhältnis: der spanische Prinz und Marquis Posa streiten sich um unsere Teilnahme, ohne daß sie sich entschieden zu einem derselben hinneigte. Hiebei ist übrigens vieles subjektiv; wo zwei Personen gleich stark hervortreten, wird der eine Zuschauer sich mehr zu diesem, der andere zu jenem Charakter hinneigen. Besonders

berühmt ist die Doppelheit der Helden in Shakespeares „Julius Cäsar", hier dadurch noch auffallender, daß die ersten Akte den Cäsar zur Hauptperson haben, die letzten den Brutus; einer Theorie zu liebe diese Doppelheit wegzuleugnen und in sophistischer Weise bald den Cäsar, der noch als Geist auch den Rest des Stückes beherrsche, bald den Brutus zum Helden des Ganzen zu machen, ändert an der Tragödie nichts. Sie steht auch mit ihren beiden Hauptpersonen in der vordersten Reihe von Shakespeares Werken und ist mit Recht von jeher dem „Coriolan" vorgezogen worden, der unstreitig nur einen Helden hat. Auf eine ganze Gruppe von Charakteren verteilt sich das Interesse im „Tell", welcher letztere keineswegs den Mittelpunkt des Stückes ausmacht; dessen ungeachtet wird dies Drama für Schillers Meisterwerk gehalten. Im Grunde ist das Schweizer Volk der Held desselben. Die „Braut von Messina" hat in den beiden Brüdern, der Mutter und Beatrice eigentlich vier Protagonisten. Weiter will ich nur noch eines der besten Trauerspiele neuerer Zeit: „Die Maccabäer" von Otto Ludwig erwähnen. Diese Tragödie hat die ganze Gruppe der Maccabäer zu Helden; Juda ist nur ihr hervorragendstes Mitglied, besteht aber keinen tragischen Konflikt und überlebt die Katastrophe.

IX.

Mit großer Zuversicht wird oft der Satz ausgesprochen, erst das Handeln mache den tragischen Helden zu einem solchen; es sei fehlerhaft, wenn er vorzugsweise leidend

erscheine. Man muß über die Unwissenheit solcher erstaunen, die dergleichen Behauptungen aussprechen. Sie sagen hiedurch mit anderen Worten, eine Reihe der herrlichsten Tragödien der Welt sei fehlerhaft. Hamlet, Timon von Athen und König Lear sind fast durchaus leidend; ebenso Philoktet, Ajas, Herakles in den „Trachinierinnen", König Oedipus und Oedipus in Kolonos, Prometheus, Agamemnon, Hippolyt (den man auch noch als Beispiel eines völlig schuldlos Untergehenden anführen könnte), Maria Stuart, der standhafte Prinz, Egmont, Emilia Galotti und so weiter. Die bloße Anführung dieser Stücke genügt, um diejenigen, die jenen Satz aufgestellt, für immer um das Recht zu bringen, in solchen Dingen ernsthaft mitzusprechen. — Zugleich wird vielfach gelehrt, ein Charakter könne nur durch sein Handeln dargestellt und auch nur dadurch unserer Teilnahme nahe gerückt werden. Dies ist schon durch die Hauptcharaktere der erwähnten großen Tragödien widerlegt. Sicherlich ist das Handeln ein vortreffliches Mittel zum Charakterisiren, allein die Oekonomie eines Stückes gestattet bisweilen nicht, es zur Anwendung zu bringen, und dann kann es durch Aeußerungen dritter oder durch Reden des Betreffenden selbst glücklich ersetzt werden. So erhalten wir von Egmont das vollständige Bild eines leutseligen, volksfreundlichen, freiheitsliebenden Mannes, ohne daß wir ihn irgendwie in diesem Sinne handeln sehen. Wenn Goethe, um dem Begehren der Kritiker zu genügen, ihn noch an der Spitze einer Volksschar hätte in das Feld ziehen und so „handeln" lassen, so würde er dadurch diesen Eindruck nicht verstärkt haben. Auch Shakespeares Julius Cäsar steht vor uns als der

gewaltige Feldherr und Beherrscher Roms, obgleich seine Größe sich in dem Stücke nicht durch Thaten zeigt, sondern sich nur in dem, was andere über ihn aussagen, kund thut. Trotz dieser so evidenten Thatsachen bleiben unsere ästhetischen Schwätzer dabei: ein leidender Held sei im Trauerspiele unzulässig, und ein Charakterbild könne nicht anders lebendig werden, als dadurch, daß man eine dramatische Person handelnd vorführe.

X.

Beinahe als eines der zehn Gebote wird hingestellt: der Zufall sei völlig und unbedingt aus der Tragödie zu verbannen. Mit Recht sagt dagegen Schopenhauer, der unstreitig besser als irgend ein anderer Philosoph über Drama und dramatische Kunst geschrieben hat, folgendes: „Einer der Wege, auf welchen der Dichter das in der Tragödie darzustellende große Unglück herbeiführen kann, ist ‚blindes Schicksal, das heißt Zufall oder Irrtum‘, wie im ‚König Oedipus‘, in den ‚Trachinierinnen‘, überhaupt den meisten Tragödien der Alten, unter den neueren in ‚Romeo und Julie‘, ‚Tancred‘, ‚Braut von Messina‘.“ Es ist unmöglich, etwas Allgemeingiltiges über diesen Punkt fest zu stellen. Wenn Grabbe in seinem „Heinrich VI.“ den Kaiser am Schlagfluß sterben läßt, so kann dies bedenklich erscheinen; durch einen vom Dach fallenden Ziegel wird kein guter Dichter seinen Helden untergehen lassen. Aber ehe man den Zufall überhaupt aus dem Trauerspiele ausschließen wollte, müßte man die vorzüglichsten Werke der größten

Meister als fehlerhaft, und zwar fehlerhaft gerade in den Angelpunkten ihrer Stücke, bezeichnen. In „Romeo und Julie“ wird das tragische Ende durch einen Zufall herbeigeführt; wenn Julie eine Minute früher erwachte, so würde Romeo sich nicht umbringen, sondern mit der Geliebten entfliehen und alles würde in Glück und Freude enden. Der tragische Ausgang hängt aber noch von zwei anderen Zufällen ab: daß der von Lorenzo an Romeo gesandte Bote unterwegs aufgehalten wird und daß Lorenzo selbst zu spät in der Gruft der Capulets anlangt. — Wenn im „Ajas“ des Sophokles die den Helden suchenden Griechen nicht etwas zu spät ankämen, so würden sie ihn am Selbstmorde hindern, ihn in Ehren zum Heere zurückführen, und es würde auch hier das Stück einen glücklichen Ausgang nehmen. Derselbe Fall liegt im „König Lear“ vor. Langte der von Albanien gesandte Rettungsbote einige Augenblicke früher an, so würde Cordelia nicht erhängt werden, und auch Lear, der nur aus Schmerz über ihren Tod stirbt, am Leben bleiben. Recht auffallend treibt im „Othello“ der Zufall sein tückisches Spiel. Das durch ein Versehen verlorene Schnupftuch der Desdemona, die Komödie, die mit dem lauschenden Mohren gespielt wird und ihn zur höchsten Raserei treibt, kann dem Stumpfsinn als ein komisches Motiv gelten, übt aber im Zusammenhang mit der daraus hervorgehenden Katastrophe die kolossalste tragische Wirkung. Den weitesten Spielraum endlich hat Shakespeare dem Zufall im „Hamlet“ gegönnt, und zwar in einer Weise, die nicht sehr weit entfernt von dem fallenden Dachziegel ist. Ein kaum erklärbares Versehen, ein falscher Griff mit der Hand an ein vergiftetes Rapier führt

den Tod des Dänenprinzen herbei. Ebenso ist das Ende der Königin, die aus Unachtsamkeit aus einem vergifteten Becher trinkt, Folge des Zufalls. Beispiele, wo die nämlichen Faktoren, die, anders angewandt, im Lustspiel heimisch sind, auch in anderen der besten Trauerspiele den Untergang der Helden herbeiführen, sind in solcher Fülle vorhanden, daß man über die Unwissenheit derer erstaunen muß, welche solche Weisheit über die Unzulässigkeit des Vergehens oder Irrtums als tragische Motive feilbieten.

XI.

Höchst unzutreffende Urteile werden häufig über die Charaktere im Drama gefällt. Die Oberflächlichkeit stellt sich vor, es gebe eine Schablone für dieselben, als handelte der Mensch wie ein Automat, der, wenn das in ihm befindliche Uhrwerk aufgezogen ist, gewisse bestimmte Bewegungen macht. Nun führen aber tiefe Schachte in das Innere des Sterblichen hinab, es sind wunderbare Geheimnisse darin verborgen und der wahre Dichter sucht darin einzudringen; wenn er dann die Charaktere nach seiner tieferen Beobachtung darstellt, so zeihen ihn alltägliche Köpfe der Inkonsequenz. Wer aber Menschen beobachtet hat, wird sich gewiß mancher Fälle erinnern, wo er, selbst bei ihm näher bekannten Personen, durch plötzlich zu Tage tretende Züge des Charakters überrascht wurde, welche dem Bilde, das er sich bisher von jenen entworfen, zu widersprechen schienen. Ein bekanntes Beispiel hievon bietet das Sprichwort: „Stille Wasser sind tief.“ Ich habe einen jungen

Mann gekannt, an dessen großer Herzensgüte nicht zu zweifeln war, da er vielfache Beweise davon gegeben, der seinen Freunden mit Hingebung und sogar mit Selbstaufopferung die größten Dienste geleistet hatte; seine Schwäche war aber die Eitelkeit und der Ehrgeiz, und um diese zu befriedigen, ließ er sich Handlungen zu schulden kommen, die ihm keiner zugetraut hätte. — Eine Dame meiner Bekanntschaft war die zärtlichste Mutter gegen alle ihre Kinder, mit Ausnahme von einem. Der Gram um den Tod ihrer ältesten Tochter brach ihr das Herz. Eine der jüngeren Töchter dagegen, ein ganz vortreffliches Mädchen, behandelte sie mit Härte, ja verfolgte sie mit wahrem Haß, ohne daß irgend jemand den Grund hievon entdecken konnte. — Die Geschichte hat viele bedeutende Männer aufzuweisen, in deren Charakteren seltsame Kontraste bei einander lagen. Ich erwähne nur Voltaire, der auf der einen Seite die großartigste Uneigennützigkeit, einen wahren Heroismus in Verteidigung der verfolgten Unschuld gezeigt hat und der in dieser Hinsicht als eine der größten Zierden der Menschheit gepriesen werden muß, von dem aber dann zugleich so viele Züge des kleinlichsten Egoismus, der niedrigsten Habsucht uns aufbewahrt worden sind, daß wir so schroffe Gegensätze kaum mit einander zu vereinigen wissen. — Ein sanftes, scheues, schüchternes Wesen überrascht uns nicht selten, wenn der Anlaß dazu vorhanden ist, durch die größte Festigkeit der Entschlüsse und durch eine ganz ungeahnte Energie. Wenn ein Dichter dergleichen in der menschlichen Natur durchaus begründete Widersprüche in seinen Charakteren benützt, so erscheint dies manchen fehlerhaft, sie haben aber nur ihre eigene mangelhafte Menschen-

kenntnis deswegen anzuklagen. Daß die zaghafte Desdemona plötzlich ihren greisen Vater verläßt und mit dem Mohren in die weite Welt entflieht, ist oft unnatürlich genannt worden, kann aber nur dem dafür gelten, der nicht weiß, wie nicht selten in einem Charakter Eigentümlichkeiten vorhanden sind, die gewöhnlich schlummern, jedoch bei geeigneten Anlässen hervortreten. Das Entgegengesetzte erblicken wir in Kleists „Prinzen von Homburg“, indem derselbe, ein kühner, von Ruhmliebe entflammter Soldat, der auf dem Schlachtfelde gewiß dem Tode fest ins Antlitz geblickt hätte, plötzlich, da ihm die Hinrichtung droht, in Todesfurcht zusammenbricht. Die Wandlung des Helden kann für den, der einen Begriff von dem Labyrinthischen im Menschenherzen hat, nicht auffallend sein, jedoch für die große Menge hat die betreffende Scene immer etwas Befremdendes. Diese zwei Beispiele, die sich durch viele vermehren ließen, zeigen, wie vorsichtig man sein muß, wenn man Inkonsequenz der Charakterzeichnung zum Tadel eines Stückes macht. Es ist das Zeichen des schlechten Dichters, seine Personen nur nach den zu Tage liegenden Seiten ihres Charakters darzustellen: der gute dringt in die Tiefe und bringt deren verborgene Eigenschaften in oft überraschender Weise zum Vorschein. Aber er verlangt auch sinnige Leser und Zuschauer, die auf seine Intentionen eingehen und nicht bloß auf das achten, was seine Personen laut aussprechen, sondern auch auf das, was sie sichtlich geheim halten. In wie roher, wie täppischer Art wird in dieser Beziehung meist die Kritik geübt! Für sie wäre eigentlich Kotzebue der Normalpoet.

Schopenhauer hat gesagt, der tragische Dichter müsse

viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen. Shakespeare hat hierin das Größte geleistet; sein Jago und Edmund sind eingefleischte Teufel. Schiller ist ihm in seinen Jugendstücken gefolgt, aber in seinen späteren Dramen hat er keine so ausgemachten Bösewichte mehr geschildert, wie Franz Moor und Sekretär Wurm, und in neuerer Zeit wendet man sich noch entschiedener von derartigen Charakteren ab. Bringt jetzt ein Dichter einen Ruchlosen auf die Bretter, so heißt es: „Ein so bösartiger Charakter ist unglaublich, der Verfasser hätte uns wenigstens dessen Werden zeigen müssen, wie dies Shakespeare immer gethan hat." Nun kann nichts falscher sein als dies. Ein wirklich böser Mensch ist so von Natur, er wird es nicht erst durch die Umstände. Man kann sich Jago oder Edmund nicht als früher gut oder wenigstens als mit einigen guten Eigenschaften begabt denken; ebensowenig Regan und Goneril: alle vier stehen gleich anfangs in ihrer ganzen satanischen Abscheulichkeit vor uns. Zu behaupten, solche Bosheit sei unnatürlich und komme nicht vor, zeugt von großer Unerfahrenheit. Die Kriminalprozesse aller Länder liefern alljährlich Beispiele von Verbrechern, welche die scheußlichsten Mordthaten aus bloßer Freude am Bösen begehen. Und dies zeigt denn weiter, wie unmotivirt die fernere Behauptung ist, im Drama dürfe uns keine grundlose Bosheit vorgeführt werden; der Dichter müsse uns immer sehen lassen, wie ein starkes, zwingendes Motiv den Frevler zu seiner Schandthat treibe. Es scheint fast, daß Shakespeare im „Othello" absichtlich diese Behauptung hat Lügen strafen wollen. — Die Novelle, nach welcher er arbeitete, läßt Jago zuerst in Desdemona verliebt sein und sich später

aus verschmähter Liebe an ihr rächen. — Dies war ein sehr triftiger Grund für ihn, seinen höllischen Plan zu spinnen. Shakespeare jedoch verschmähte einen solchen Beweggrund; um Jagos Verruchtheit in ein recht helles Licht zu stellen, läßt er sich ihn nur um eine Lieutenantsstelle bewerben, und der tückische Fähnrich begeht seine ganze Schandthat, die wohl das Aeußerste von Ruchlosigkeit ist, was je in einer Menschenseele ausgebrütet worden, lediglich darum, weil sein Feldherr diese Stelle einem andern gibt. Auch bei Edmund und bei Lears Töchtern ist es hauptsächlich ein teuflisches Behagen am Bösen, was sie zu ihren Missethaten veranlaßt, wie sich solches durch das ganze Stück hindurch kundgibt. Gerade der Kultus des Verbrechens, die Vollführung von Freveln zur Verherrlichung der Hölle, die diese Figuren mit einer Satansglorie umstrahlt, gibt ihnen eine eigene Erhabenheit.

XII.

Oft begegnet man dem Vorwurf, diese oder jene Person eines Dramas sei doch recht einfältig. Sicher gehört die Schilderung der Dummheit mehr in das Lustspiel; aber ein Tragiker kann doch unmöglich gehalten sein, alle seine Personen mit Weltklugheit und Geistesschärfe auszustatten. Solche, in denen das Gefühl besonders vorwaltet, pflegen einen weniger klaren Blick für die Verhältnisse des Lebens zu haben, als nüchterne Verstandesmenschen. Ueberdies benimmt heftige Leidenschaft auch dem hellen Kopfe die Besonnenheit, so daß er selbst Unglaubliches für wahr hält.

Daher sind die bezeichneten Vorwürfe oft höchst nichtig. Bei Posthumus in „Cymbelin", dem König im „Wintermärchen", bei Othello und bei Ferdinand in „Kabale und Liebe" erklärt die Gewalt der Eifersucht, daß sie so plumpe Vorspiegelungen nicht durchschauen. Schwerer allerdings ist dies beim alten Gloster und auch bei Schillers altem Grafen Moor; beide muß man schon für kindisch halten, daß sie sich so arg bethören lassen. Aber weshalb sollte das Drama, das ein Spiegel des Lebens ist, nicht auch solche alte Schwachköpfe darstellen? Es ist Thatsache, daß in den beiden erwähnten Fällen sie trotz ihrer aberwitzigen Handlungsweise noch lebhaftes Mitleid erregen. — In gleicher Weise erledigt sich ein anderer Vorwurf, den man oft hören muß, der eine oder der andere in einem Trauerspiele sei doch ein rechter Schwächling. Als ob der Dramatiker lauter Mustermenschen vorführen müßte! Die Fabel mancher Stücke ist auf die Schwäche eines einzelnen Charakters gegründet; so läßt sich keine Medea denken ohne einen Jason, der wie ein Rohr hin und her schwankt. Mit besonderer Vorliebe und Meisterschaft hat Goethe solche Schwächlinge geschildert; zum Beispiel Weislingen, Brackenburg, Clavigo, Fernando in „Stella".

XIII.

Ueber dramatische Werke wird oft mit großer Zuversicht ein Tadel ausgesprochen, der gar keiner ist und von gänzlicher Verkennung des Wesens der dramatischen Kunst zeugt. So habe ich gelesen oder sagen hören: „Es schadet dem

Trauerspiele in hohem Grade, wenn man sogleich voraussieht, das Unternehmen des Helden werde scheitern und dieser selbst untergehen." Unstreitig jedoch sieht man dies in jeder guten Tragödie voraus, insofern der Untergang des Helden in dessen Charakter begründet ist. Schon im ersten Akte von „Hamlet", „Macbeth" zweifelt niemand, daß sowohl die Unternehmungen der Hauptpersonen dieser Tragödien scheitern, als auch sie selbst den Tod finden werden. Jedermann weiß auch von Anfang an, daß dem Brutus des Shakespeare die versuchte Wiederherstellung der Republik nicht gelingen, daß Wallensteins verräterischer Plan, Fieskos Verschwörung, Egmonts beabsichtigter Umsturz der spanischen Herrschaft mißlingen werde. Wenn die Ungewißheit über den Ausgang eines Trauerspiels für die Wirkung desselben wesentlich wäre, so dürfte gar keine bekannte historische Begebenheit zu dessen Stoff gewählt werden. Bei den Alten waren die Sagen, welche ihre Tragiker bearbeiteten, alle bis ins einzelne hinein bekannt, und jeder wußte, wessen er sich zu versehen hatte, wenn ein Agamemnon, ein Oedipus, ein Pentheus die Scene betrat; als Euripides, aus Sucht nach Neuem, in seiner „Elektra" von der alten Tradition abwich, wurde dies getadelt, weil eine Reizung der Neugier der hohen Würde der Tragödie unangemessen sei. Auf dem modernen Theater verhält es sich hiemit etwas anders, weil die historischen Stoffe nicht so im Detail bekannt sind und daher dem Dichter für den Gang der Handlung mehr Freiheit gestattet ist; infolge hievon kann der Zuschauer wohl auf den Weg gespannt sein, auf welchem der Dichter seinen Helden zum Untergange führen wird, aber den letzteren selbst wird er immer

mit Sicherheit voraussehen. Sobald Maria Stuart auftritt, weiß er, sie werde hingerichtet werden; sobald König Gustav von Schweden, er werde durch Ankerströms Hand fallen. Dem Dichter liegt es ob, gleich anfangs nach demselben Ziele hin zu arbeiten und uns den schwarzen Punkt im Charakter seines Helden zu zeigen, an dem derselbe zu Grunde gehen wird, oder doch, wofern er einen schuldlosen Helden gewählt hat, die drohende, furchtbar heranrückende Wolke des Schicksals über seinem Haupte. Bei Tragödien, deren Handlung frei erfunden oder aus Novellen entlehnt ist, kann eine stärkere Spannung auf den endlichen Ausgang stattfinden; doch ist diese immer etwas durchaus Nebensächliches für die Wirkung des Ganzen: sie gehört mehr für den Roman und das Lustspiel.

XIV.

Es sei mir nun vergönnt, über das historische Schauspiel ein paar Worte zu sagen, inwiefern nach meiner Meinung der Dichter zum Festhalten an der Geschichte verpflichtet sei. Ich glaube, er könne sich in dieser Hinsicht die allergrößte Freiheit nehmen und habe es nur als eine Frage der Konvenienz zu betrachten, inwieweit er es vermeiden wolle, der historischen Wahrheit allzu stark ins Gesicht zu schlagen. Allgemein bekannte historische Thatsachen zu entstellen ist ein Wagnis, und ich möchte keinem Dichter raten, Gustav Adolf in seinem Bette, Napoleon dagegen in der Schlacht von Waterloo sterben zu lassen. Schiller freilich hat sich auch über dies Bedenken hinweggesetzt,

indem er die Jungfrau von Orleans, deren Hinrichtung doch schon damals allgemein bekannt war, und auf deren Verbrennungsstätte zu Rouen sich ein Denkmal erhob, im Kampfe fallen ließ; ebenso Goethe, indem er Machiavell als Zeitgenossen Egmonts auf die Bühne führt, während der erstere doch zur Zeit, wo das Stück spielt, schon seit vierzig Jahren tot war. Wenn nun ein neuerer Dramatiker hierin mit gleicher Kühnheit verfahren will, so möge er es mit seinem Publikum abmachen; der Kunstwert eines Dramas wird durch solche Abweichungen von der Geschichte nicht beeinträchtigt. Wäre dies der Fall, so würde ja ein nach den Angaben früherer Geschichtsschreiber bearbeitetes Trauerspiel durch die Auffindung neuerer, richtigerer Quellen wertlos gemacht werden; es würde zum Beispiel schon jetzt, nachdem der Charakter des Herzogs von Friedland durch viele neu entdeckte Urkunden in ein völlig anderes Licht gerückt ist, Schillers „Wallenstein" seinen Wert eingebüßt haben. Bedenklicher erscheint es, wenn in eine bestimmte Periode und Umgebung Gesinnungen und Ereignisse verlegt werden, von denen jedem, auch nur oberflächlichem Geschichtskenner unzweifelhaft ist, daß sie in jener Zeit und an jenem Orte unmöglich gewesen sind. Dennoch haben sich manche ausgezeichnete Dichter auch hieran nicht gekehrt. Ich erinnere nur an Schiller und seinen Marquis Posa mit seinem kosmopolitischen Freiheitssinne des achtzehnten Jahrhunderts am Hofe eines Philipp II.

XV.

Eine beinahe zum Gemeinplatz der heutigen Aesthetik gewordene Behauptung lautet: bei einem Drama komme alles auf die Komposition, auf den Bau des Stückes an. Unzweifelhalt ist dieser Punkt von größter Wichtigkeit, und man kann den Dichtern nicht genug empfehlen, den Plan ihrer Dramen aufs sorgfältigste zu erwägen und in allen seinen Teilen folgerichtig durchzuführen. Indessen heißt es doch wieder viel zu weit gehen, wenn man jene Behauptung urgirt und gar sagt: bei mangelhaftem Bau eines Schauspiels sei dann das ganze wertlos und einzelne Schönheiten könnten bei dessen Schätzung nicht in Betracht kommen. Hebbel drückt dies in einem Aufsatze über Shakespeares Zeitgenossen dahin aus: unmöglich könnten ein paar rote Backen allein in der Luft herumfliegen. Das charakterisirt seine ganze willkürliche und launenhafte Aesthetik; logisch hätte er fragen müssen, nicht ob rote Backen in der Luft umher zu fliegen vermöchten, sondern ob ein schöner Kopf noch des Anschauens wert sei, wenn er auch auf einem verwachsenen Körper sitze; und dann würde ihm jeder Verständige mit Ja! geantwortet haben. Das holde Engelköpfchen von Klärchen hat neben so vielen anderen Schönheiten in Goethes „Egmont“ ganz Deutschland seit fast einem Jahrhundert entzückt, obgleich alle darüber einverstanden sind, daß der Bau des genannten Trauerspiels von äußerster Unvollkommenheit ist. In seinem dramatischen Gefüge wird Goethes Tragödie von manchen Schauspielen zweiten und dritten Ranges übertroffen; aber der Dichter soll noch

kommen, der Scenen wie die zwischen dem Helden und seiner Geliebten schreiben kann, und die hohe Schönheit dieser Scenen hat „Egmont", trotz der erstaunlichen Mängel in seinem Aufbau, in der allgemeinen Schätzung zu einem Meisterwerk erhoben. Wäre der vorhin erwähnte Grundsatz richtig und kämen Vorzüge im einzelnen bei Mangelhaftigkeit des Ganzen nicht in Berücksichtigung, so würden auf einmal viele der herrlichsten und bewundertsten Dramen aus der Literatur zu streichen sein. Daß die meisten von Shakespeares Schauspielen aus der englischen Geschichte durchaus nicht mustergiltig komponirt seien, werden die größten Shakespearefanatiker, zu denen ich mich selbst zähle, zugestehen. Was kann zum Beispiel als Ganzes loser und lockerer verbunden sein, als „Heinrich IV."? Aber wegen seiner unsterblichen Schönheiten steht er in der vordersten Reihe von Shakespeares Werken, und der strengere Zusammenhang, den andere derselben haben, macht noch nicht, daß diese ihm vorgezogen worden. Fast alle Dramen von Ben Jonson sind ungleich besser disponirt und ausgeführt. Enthielte jedoch „Heinrich IV." auch nur die einzige Scene zwischen Percy und der Lady, er würde sämtliche Produktionen des gelehrten und auf seinen Kunstverstand so stolzen Poeten an Wert überwiegen. Vom „Cymbelin", dessen Fabel nahezu absurd genannt werden muß und dessen Teile sehr übel verbunden sind, brauche ich gar nicht zu reden; es ist evident, wie sehr er dem vorher angeführten Satze widerspricht; die Anhänger des letzteren müssen das Stück unbedingt verdammen und auch dessen außerordentliche Schönheiten als nicht in Betracht kommend ansehen; in Wahrheit nun sind es jedoch eben diese, welche endgiltig

den Ausschlag geben. Wenn ein echt poetischer Geist in einer Dichtung lebt und sich auch nur in Einzelheiten offenbart, so ist die Dichtung schätzbar und anderen weit vorzuziehen, deren Plan mit viel größerer Ueberlegung entworfen, ja untadelhaft ist, die aber kalt sind und kalt lassen, weil sie nur aus dem Verstande und aus der Berechnung hervorgegangen sind. Das wird auch, wenngleich trockene Rechenexempel momentan Beifall finden mögen, im Laufe der Zeiten allgemein anerkannt. Addissons „Cato" ist ungleich besser komponirt, als „Cymbelin"; dennoch wird dieser bewundert werden, so lange der Sinn für Schönes nicht auf Erden ausgestorben ist, während den „Cato" schon jetzt niemand mehr liest. Hier könnten auch verschiedene neuere Schauspiele genannt werden, die nach den Rezepten unserer Dramaturgen und Bühnenleiter verfaßt und dem „Egmont", ja mehreren der Schillerschen Trauerspiele in der Komposition weit überlegen sind, aber keine Anwartschaft haben, auch nur noch ein Jahrzehnt fort zu leben. Hebbel selbst kann diesen Fall noch weiter illustriren. Bevor er „Herodes und Mariamne" auf die Bühne brachte, publizirte er einen Aufsatz über Massingers „Herzog von Mailand". Das Trauerspiel des Engländers behandelt unter anderem Namen und in anderer Umgebung den Stoff aus der altjüdischen Geschichte, den Hebbel sich auserkoren hatte. Letzterer legt nun scharfsichtig die Unstichhaltigkeit der Motive und die vielfältigen Mängel in der Komposition dar, woran die englische Tragödie leidet. Er entwickelt sodann sehr geistvoll, wie ein Trauerspiel „Herodes und Mariamne" zu gestalten sei, und wer den von ihm exponirten Plan liest, wird gewiß höchst gespannt das darauf

gebaute Stück in die Hand nehmen; er wird ein wahres Meisterwerk dramatischer Kunst kennen zu lernen erwarten, aber wie ich glaube, wird jeder schon nach Lesung der ersten Scenen eines Gefühls der Enttäuschung sich nicht erwehren können. Statt von Auftritt zu Auftritt, von Akt zu Akt lebhaft fortgerissen zu werden, statt, wie es die Situationen mit sich bringen, sich hier mächtig erschüttert, dort tief gerührt zu fühlen, muß man sich zwingen, die Lektüre nur fortzusetzen, bis man mit Mühe und Anstrengung, ohne irgend Teilnahme an den Schicksalen der Personen empfunden zu haben, an den Schluß gelangt. Denn es ist alles starr und leblos, nirgends kommt ein Gefühl, eine Leidenschaft voll und stark zum Ausdruck; über dem Ganzen liegt ein wahrer Todesfrost, und das ist die schlimmste Eigenschaft, die ein Dichtwerk haben kann. Während der „Herzog von Mailand“ wenigstens einzelne ergreifende Scenen aufzuweisen hat, läßt daher „Herodes und Mariamne“ im einzelnen wie im ganzen vollkommen kalt. Dieses Beispiel zeigt denn recht auffällig, wie wenig noch mit der guten Disposition und dem wohlberechneten Bau eines Stückes gethan ist, wie fast alles auf die Ausführung, auf die poetische Belebung ankommt. Allerdings wird dasjenige Drama das vorzüglichste sein, das beides vereinigt: einen wohlüberlegten Plan und dichterische Beseelung desselben, und es ist daher dringend ratsam, dem Plan die gehörige Sorgfalt zu widmen; jedoch schon viele der angeführten Beispiele beweisen, daß eine mangelhafte Disposition der Handlung ein Schauspiel noch keineswegs wertlos mache, daß vielmehr poetische Schönheiten im einzelnen uns jene Mangelhaftigkeit übersehen lassen, während bei

der Abwesenheit solcher Schönheiten selbst das bestgefügte Gerippe der Handlung nichts bedeutet.

Wie Hebbels „Herodes" die eine Seite dieser Behauptung beleuchtet, so können die Werke eines zweiten neueren Dichters zur Erläuterung der anderen dienen. Sämtliche Schauspiele von Grabbe sind in der Komposition höchst ungeschlacht; es ist oft, als ob er Hohn und Spott mit der dramatischen Form treibe. Vielleicht das extravaganteste und unförmlichste seiner Stücke ist „Don Juan und Faust"; wenn man alle Gebrechen desselben aufzählen wollte, so ließe sich kaum ein Ende finden, aber nur derjenige, dem aller poetische Sinn abgeht, wird dies Trauerspiel lesen können, ohne von einzelnen Stellen, ja ganzen Scenen lebhaft bewegt und hingerissen zu werden. Und dies zu bewirken, ist sicher ebenso Aufgabe, wie, falls es gelingt Kriterium des Dichters. Wenn letzterer es versäumt hat, seinem Werke durch einen wohldurchdachten Plan größere Vollendung zu geben, so beklagen wir das, zollen ihm jedoch durch unser höher klopfendes Herz, durch die Thräne, die er unserem Auge entlockt, Anerkennung und Bewunderung, während wir nichts hievon für den übrig haben, der nur mit berechnendem Verstande den Grundriß einer Handlung zu entwerfen, aber nicht ihn mit schöpferischem Dichterhauche zu beseelen vermag. Möge ein solcher auch alles aufs trefflichste motiviren, die Wirkung, die er hervorbringen will, gelingt ihm doch nicht; möge er noch so viel Charakterzüge herbeiholen und auf seine Personen verteilen, die Gestalten bleiben dennoch leblos. Allerdings muß hinzugefügt werden, daß gute Schauspieler derartigen Produkten durch ihre Kunst ein Scheinleben einzuhauchen

und ihnen bei der Aufführung eine Wirkung zu verschaffen vermögen, die jene Stücke dann nicht sich selbst, sondern der Bühnenkunst verdanken.

XVI.

Ich will nun an einigen Proben zeigen, daß bei einer Art der Kritik, wie wir sie in obigem charakterisirt haben, die größten Meisterwerke der Poesie sich in Stücke reißen lassen. Die Ausstellungen, die hier gemacht werden, treffen allerdings nur zum Teil wirkliche Gebrechen; alle aber sind so beschaffen, wie die heute herrschende Krittelei sie keinem neuen Drama ersparen würde, und wirklich sind dieselben alle den betreffenden Dramen schon wiederholt gemacht worden.

Wenn die Frage beantwortet werden sollte, welche Tragödien die vorzüglichsten der Welt seien, so würden die meisten, und meines Bedünkens mit vollem Rechte, wohl den „König Oedipus", den „Lear" und den „Macbeth" nennen. Ueber den ersteren nun könnte ein Urteil von der heute üblichen Weise kaum anders ausfallen, als folgendermaßen: „Dieses Trauerspiel hat zunächst den Hauptfehler, daß die Schuld des Helden ein halbes Menschenalter vor dem Beginne der Handlung liegt, während es doch nötig wäre, daß die Schuld im Stücke selbst begangen würde. Der zweite Hauptfehler besteht darin, daß König Oedipus völlig leidend ist, indem sein Zanken, Schelten und Verhören doch unmöglich als ein Handeln gelten kann; ohne Handeln aber läßt sich ein tragischer Held nicht denken.

Als dritten kolossalen Fehler muß man es bezeichnen, daß Oedipus, von Anfang an störrig, rechthaberisch, ein echter Tyrann, auch keine einzige Charakterseite zeigt, die ihm irgend unsere Sympathie gewinnen könnte. Wir sind von vornherein mit ihm fertig, und welch ein Schicksal ihn auch treffen möge, wir können kein Mitleid mit ihm haben.

„Weit schlimmer indes noch ist es, daß die ganze Handlung auf einer vollkommenen Unmöglichkeit beruht. Oedipus hat aus Versehen und ohne ihn zu kennen seinen Vater Lajos ermordet, seine Mutter Jokaste geheiratet und selbst den Thron des Erschlagenen bestiegen; seitdem sind viele Jahre verschwunden, da seine Kinder inzwischen herangewachsen. In dieser ganzen Zeit ist es ihm jedoch nicht in den Sinn gekommen, sich zu erkundigen, wer der Erschlagene gewesen sei; da nun Lajos nicht inkognito, sondern im Wagen als König mit Gefolge reiste, erscheint es schon als unbegreiflich, daß Oedipus dessen Namen und Stand nicht von selbst erfahren, noch unbegreiflicher, daß er nicht später darnach geforscht hat. Ebensowenig hat er irgendwie nachgefragt, in welcher Weise sein Vorgänger auf dem Königsstuhl umgekommen sei. Und dies war ihm doch so dringend nahe gelegt, da es ihm zweifelhaft geworden war, ob er wirklich Sohn seiner vermeinten Eltern sei, und da ihm ferner ein Orakelspruch verkündet hatte, er werde seinen Vater umbringen, seine Mutter heiraten. Wie alle Griechen glaubte er an die Orakelsprüche, würde auch sonst nicht nach Delphi gegangen sein, um die Pythia zu konsultiren. Daß er nun nach der Antwort, welche ihm letztere erteilt, frischweg die Jokaste heiratet, ohne sich Skrupel zu machen,

ob sie nicht etwa seine Mutter sei, ist völlig unfaßlich. Aus Aristoteles geht hervor, daß schon die Griechen hieran Anstoß genommen; allein er will es damit rechtfertigen, daß dies vor dem Beginne der Handlung liege und daher den Zuschauer nichts angehe. Wahrhaftig, eine naive Rechtfertigung! Auch in den Voraussetzungen eines Dramas muß doch Sinn und Menschenverstand sein, sonst schwebt das Ganze in der Luft. Aber diese Unglaublichkeit steigert sich noch in der Tragödie selbst. Wenn man auch die Möglichkeit zugeben wollte, daß Oedipus in unbegreiflichem Leichtsinn früher nie darauf verfallen sei, der Orakelspruch habe sich durch seine Mordthat und seine Heirat erfüllt, so kann ein solches Zugeständnis für sein Benehmen im Stücke doch nicht gemacht werden. Gleich zu Anfang, als die Götter Sühne für den Mord des Lajos heischen und er diesem Hergange nachzuforschen beginnt, tritt alles Vorgegangene, sowie die Erfüllung des Orakelspruches offen zu Tage, und die angeführten Umstände, welche dies noch zweifelhaft erscheinen lassen sollen, sind von der Art, daß ein halbwegs Verständiger sie sofort durchschauen müßte. Die weiteren angeblichen Enthüllungen, welche die folgenden Scenen füllen, haben höchstens für die anderen auftretenden Personen Sinn; Oedipus aber, der selbst jenen Mord verübt hat, an den der Orakelspruch ergangen ist und der beides doch im Gedächtnisse haben muß, erscheint von Scene zu Scene in stets größerer Imbecillität, indem er noch immer das Sonnenklare nicht einsieht. Die Einfalt unter dem Namen der Selbstverblendung als tragisches Motiv benützen zu wollen, ist gewiß der denkbar größte Mißgriff. Wo nun alles unglaublich, alles unsinnig ist, kommt es

kaum darauf an, daß die Verheiratung des jungen Oedipus mit seiner Mutter im höchsten Grade widerwärtig erscheint."

Wie „Oedipus" die Mustertragödie des Altertums, so ist „Lear" die größte der neueren Zeit, und es ist schwer zu glauben, daß die Dichtkunst je noch etwas Höheres werde hervorbringen können. Die Grundlage, auf welcher Shakespeare seinen gewaltigen Bau aufführte, hatte ihr Bedenkliches, was sich nicht ganz wegschaffen ließ. Aber jeder Freund des Schönen muß es dem großen Briten danken, daß er sich nicht durch kleine Skrupel von der Behandlung eines Stoffes abhalten ließ, der ja einige Seiten hatte, denen Goethe den Vorwurf der Absurdität gemacht hat, dem aber Schönheiten zu entlocken waren, mit welchen keine andere Dichtung wetteifern kann. Es gibt freilich wenige aristotelische oder sonstige „Kunstregeln", die in diesem Trauerspiele nicht verletzt worden wären, und wer derartige Satzungen für die Norm hält, nach welcher Kunstwerke zu beurteilen sind, der müßte sich etwa folgendermaßen über dasselbe aussprechen:

„Es läßt sich nichts Abgeschmackteres denken als der Anfang, wo Lear das Reich an seine Töchter verteilt und derjenigen den besten Teil verspricht, die ihn am schönsten darum bitte. Ein so schwachsinniger Alter erregt von vornherein zwar Mitleid, aber das der Verachtung, und sein rasender Jähzorn, als Cordelia nicht solche Liebesbeteuerungen finden kann, wie er sie erwartet, empört uns sogleich dergestalt gegen ihn, daß wir alles, was ihn später treffen mag, nur als verdiente Strafe ansehen können. Um das Stück noch monströser zu machen, gesellt sich nun zu dem ersten, in Gloster, ein anderer, womöglich noch ärgerer

Schwachkopf. Daß dieser den Charakter seiner beiden Söhne, in deren täglichem Umgange er doch gelebt hat, ganz und gar nicht kennt, daß er auf ein plumpes Possenspiel des Bastards hin den edlen Edgar im Nu verstößt, ist völlig undenkbar; wenn wir dem Vorgang Glauben schenken wollen, erscheint uns der Alte hassenswürdig und verächtlich zugleich, und was ihm auch begegnen möge, er hat jede Teilnahme verscherzt. Diese ganze Einschiebung von Gloster und seinen Söhnen ist aber in dramatischer Hinsicht der ärgste Fehler, in den ein Dichter verfallen konnte. Denn Episoden sind im Drama, nach einer allgemein anerkannten Regel, überhaupt unstatthaft; hier aber haben wir nicht mehr bloß eine Episode, sondern vielmehr eine zweite Haupthandlung innerhalb der ersten, von fast ebenso großem Umfange wie diese. Die bezeichneten Fehler sind schon so enorm, daß, nachdem man sie hervorgehoben, es nicht verlohnt, sich noch weiter mit dem Stück zu beschäftigen. Wir sagen nur, daß es ein Chaos von Unwahrscheinlichkeiten und von allem möglichen Unsinn ist. Was kann zum Beispiel unglaublicher sein, als daß Kent, der in der ersten Scene von Lear verbannt worden ist, noch im ersten Akt und gleich in einer der nächsten Scenen wieder in Verkleidung vor dem letzteren erscheint und in seine Dienste tritt, ohne von ihm, der doch noch nicht wahnsinnig ist, oder von einem in seiner Umgebung erkannt zu werden? Gleich tadelnswert ist der schreckliche Tod der armen Cordelia; denn er steht in offenem Widerspruche gegen den unumstößlich richtigen Grundsatz des Aristoteles, wonach der Untergang eines Schuldlosen etwas Empörendes hat; der Cordelia aber es als Schuld anrechnen

zu wollen, daß sie dem Vater nicht so zu schmeicheln gewußt habe wie die Schwestern, wäre doch lächerlich. Endlich ist die ganze Katastrophe des Stücks auf einen reinen Zufall gebaut, indem sie nur durch das Zuspätkommen des von Albanien gesandten Boten herbeigeführt wird. Auch wollen wir noch bemerken, daß Lear durch das ganze Stück hindurch völlig leidend ist, daß aber ein bloß Leidender sich durchaus nicht zum Helden einer Tragödie eignet. — Endlich sind Edmund, Goneril und Regan wahre Ungeheuer und von so teuflischer Bosheit, daß wir, zur Ehre der Menschheit sei es gesagt, an ihre Existenz nicht glauben, um so weniger, als sie ihre Schandthaten ohne zwingenden Grund, hauptsächlich aus satanischer Freude am Bösen, üben."

„Macbeth" ist selbst von denen, welche an Shakespeares anderen Werken manches auszusetzen finden, als ein fast fehlerloses Trauerspiel gepriesen worden. Wäre es jedoch nicht durch den Namen des Dichters geschützt, so würde die moderne Kritik die mannigfachsten Gebrechen an ihm finden. „Macbeth," würde es heißen, „ist als eine ursprünglich edle Natur geschildert. Wie läßt sich da denken, daß er einen Ehebund mit einem solchen Höllendrachen wie die Lady habe schließen, oder nachher nur eine Stunde mit ihr habe aushalten können. Eine solche Schandthat, wie Macbeth sie begeht, ist aber ferner für einen, wir sagen nicht edlen, sondern nur nicht ganz ruchlosen Charakter, eine Unmöglichkeit. Denn wohlgemerkt, die Ermordung des Königs, seines Wohlthäters, bei Nacht und unter Schändung des Gastrechts, muß die abscheulichste auf Erden überhaupt denkbare That genannt werden. Selbst sizilianische Banditen, welche zu jeder Stunde die greulichsten

Frevel begehen, ja selbst Kannibalen würden vor ihr zurückschaudern. Hätte in Macbeth je auch nur ein Funke des Guten geglommen, so wäre der Gedanke an die Ermordung des schlafenden Königs mit Empörung von ihm zurückgewiesen worden. Die Erscheinung der Hexen motivirt sein Handeln nicht im mindesten: diese können doch nur die personifizirten bösen Triebe seines Innern sein. Und gewiß erweisen diejenigen dem Dichter den schlechtesten Dienst, welche das Handeln seines Helden, das bei dem ihm geliehenen Charakter psychologisch unmöglich ist, als das Unterliegen unter eine äußere dämonische Macht auffassen. Hiedurch würde Shakespeares Trauerspiel auf eine Linie mit den spanischen Wunderdramen gestellt, welche mit Recht so viel getadelt werden. Denn wenn der Mensch der Spielball böser Mächte ist, wenn der Gute und Edle durch teuflische Gewalten zu Missethaten verleitet werden kann, wie die Hölle keine schwärzeren ausgebrütet hat, so ist sein Thun jeder menschlichen Berechnung entrückt, und er paßt gar nicht mehr für das Drama, das es doch nur mit begreifbaren Charakteren zu thun hat. Ein guter Mensch kann wohl durch Leidenschaften auf Irrpfade geführt, aber nie zu ganz verworfenen Handlungen fortgerissen werden, noch viel weniger, wenn er wirklich einmal gefrevelt hätte, reuelos von Unthat zu Unthat forttaumeln, wie dies Macbeth thut. Ebenso fehlerhaft wie die Zeichnung Macbeths ist diejenige der Lady. Nachdem sie zu Anfang als eine wahre Furie erschienen ist, verschwindet sie, um erst gegen den Schluß, in ganz unvermittelter Weise, von heftigen Gewissensbissen gefoltert, wieder aufzutreten. Hier fehlt alle psychologische Entwicklung, und der Dichter hat wohl

gethan, eine solche gar nicht zu versuchen, da sie hätte mißlingen müssen. Denn das ganze Charakterbild ist falsch und unwahr: nur wo das bessere Selbst zurückgedrängt gewesen und in Banden böser Leidenschaften gelegen, sind so heftige Gewissensbisse denkbar, nicht bei ganz verhärteten, gegen jedes sittliche Gefühl abgestumpften Seelen, wie die der Lady Macbeth ist. Jeder Kriminalrichter weiß, daß völlig entmenschte Bösewichte ohne eine Spur von Reue zur Hinrichtung gehen; zeigt einer solche, so ist dies ein sicheres Zeichen, daß er kein Verbrecher der schlimmsten Art war. — Um auf Macbeth selbst zurück zu kommen, sei noch erwähnt, wie hirnlos er handelt, indem er den König ermordet, um dessen Krone an sich zu reißen, und doch die Prinzen, die natürlichen Erben, die gleich dem Vater in seiner Macht sind, nicht aus dem Wege räumt; daß sie entfliehen und ihm so den momentanen Besitz der Herrschaft lassen werden, kann er doch unmöglich voraussehen. Gleich unmotivirt ist es, daß er sich so vor dem Gedanken entsetzt, Banquos Erben würden einmal den Thron von Schottland einnehmen; da er selbst kinderlos ist, kann ihm dieses doch völlig gleichgiltig sein."

Da hätte denn die „Kritik" wohl hinlänglich viele Mängel an den drei bewundertsten Trauerspielen der Welt glücklich herausgefunden. Aber nehmen wir an, daß die Verfasser die ihnen vorgeworfenen Fehler noch korrigirten, es würde, das läßt sich dreist behaupten, bei einigem Scharfsinn ein Leichtes sein, in diesen dergestalt umgeänderten Stücken noch ebensoviele neue Gebrechen zu erspähen; auch ließe sich sicher dann nach nochmals erfolgter Korrektur dies Verfahren von neuem wiederholen. Denn wenn selbst

das vorzüglichste Dichtwerk nicht frei von wirklichen Mängeln ist, so wächst die Zahl von Ausstellungen, die sich an ihm machen lassen, ins Unabsehbare, sobald in der Kritik, laut der schon oben dargelegten Methode, folgendermaßen verfahren wird: Man urteilt nach Regeln, die, wie oft auch aufgestellt, doch falsch oder nicht allgemein giltig sind; man verwechselt die Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens mit der poetischen; man verlangt, daß alles und jedes, auch das Nebensächliche, motivirt werde, was nicht geschehen kann, ohne in endlose Weitschweifigkeit zu geraten; man nimmt an, es gebe eine psychologische Schablone, die auf alle Fälle Anwendung finde, und tadelt nun das als unpsychologisch, was in diese Schablone nicht hineinpaßt und so weiter.

Ich will jetzt noch einige der anerkannt trefflichsten Dramen so vorführen, wie sie sich in der Beleuchtung der heute beliebten Kritik ausnehmen würden.

„‚Othello‘ ist in der Komposition ein völlig schülerhaftes Werk. Fast der ganze erste und zweite Akt, sowie noch ein Teil des dritten sind überflüssig, indem sie Begebenheiten enthalten, welche zu der Handlung in keinem wesentlichen Bezuge stehen. Der ganze Kriegszug gegen die Türken, über den der Senat im ersten Akt berät und dessen Vereitelung wir im zweiten erfahren, steht in keiner Verbindung mit der Tragödie. Auch ist die Verlegung des Schauplatzes von Venedig nach Cypern ganz unnütz; alles hätte sich sehr füglich an demselben Orte begeben können. Wenn man die paar zu Anfang des Dramas spielenden Scenen, betreffend die Flucht der Desdemona mit Othello ausnimmt, so ist bis gegen die Mitte des dritten Aktes

noch nichts geschehen, was wesentlich zur Handlung gehörte. Daß ein so scheues, schüchternes Wesen, wie Desdemona, bei Nacht und Nebel ihren Vater verläßt, um mit einem garstigen Mohren durchzugehen, muß als durchaus unmotivirt gerügt werden. Die Eifersucht Othellos, mit welcher, nachdem das Stück halb vorüber, die eigentliche Handlung endlich beginnt, hätte auch viel besser begründet werden müssen. Der Mohr zeigt sich als ein rechter Einfaltspinsel, indem er allen Vorspiegelungen des elenden Jago rückhaltlos Glauben schenkt und in der albernen Gaukelei mit dem Taschentuche einen Beweis für die Untreue einer zärtlich geliebten Gattin sieht. An dem Niederfallen eines Taschentuches, also an einem bloßen Zufalle, hängt das ganze Trauerspiel mit seiner Katastrophe! Der weiteren Ungereimtheiten sind so viele, daß es uns unmöglich wird, sie alle aufzuzählen; nur einige sei uns noch hervorzuheben gestattet. Desdemona handelt unerklärlich unklug, indem sie so dringend Fürbitte für Cassio einlegt, während ihr doch bei einigem Verstande die schon wild ausbrechende Eifersucht des Gatten nicht entgehen konnte. Noch verzeichneter ist ihre Kammerfrau Emilia; sie wird als ihrer Herrin ganz ergeben geschildert und stiehlt ihr doch das Taschentuch, ja, klärt den Betrug nicht auf, als die Gebieterin darüber in Todesangst gerät. Jago ist ein solcher Auswurf der Menschheit, wie er schwerlich je existirt hat, und dabei hat er für seine Büberei nicht einmal einen triftigen Anlaß; in seinem Handeln ist gar kein Causalnexus: weil ihm Othello das gewünschte Avancement versagt, reizt er ihn, sein Weib umzubringen (ein ganz unzureichendes Motiv!). Wenn derselbe zuletzt seine Frau

ersticht, damit sie seine Ohrenbläsereien nicht entdecke, so ist das auch recht schlecht erfunden. Ein so schlauer Kopf wie Jago mußte einsehen, daß ihn eine Mordthat gerade der Justiz in die Hände lieferte, während die letztere ihm wegen seiner Verleumdungen nichts anhaben konnte. Endlich ist kein Grund abzusehen, aus welchem Othello die Ermordung seiner Gattin so lange verschiebt. Wenn er sie im ersten Aufwallen der Leidenschaft umbrächte, würden wir seine Handlungsweise noch begreifen und in einem einigermaßen mildern Licht erblicken. Aber daß er nun noch lange Zeit vergehen läßt, in welcher er doch zur Besinnung hätte kommen können, um bei Nacht die schlummernde, schuldlose Desdemona auf die scheußlichste Weise zu erwürgen, ist erstens unbegreiflich und macht ihn zweitens nicht nur wegen seiner Feigheit verächtlich, sondern auch doppelt und dreifach hassenswürdig."

Da von manchen den großen deutschen Dramatikern nachgerühmt worden ist, sie seien von den Shakespeare vorgerückten Fehlern frei, so will ich eine Anzahl ihrer vorzüglichsten Stücke vorführen, wie sie im Spiegel der auf einzelne Gebrechen Jagd machenden Kritik erscheinen müßten:

„Lessing hat so scharfsichtig manche Mängel in den Dramen anderer aufgezeigt, daß es wundernehmen muß, wie er in seinen eigenen Stücken nicht minder arge Verstöße gegen die von ihm selbst aufgestellten Regeln begangen hat. In seiner besten Tragödie, der ‚Emilia Galotti', fehlt es zuerst an der so notwendigen Einheit des Helden. Wer ist der Held oder die Heldin? Emilia, nach der das Trauerspiel genannt ist, kann es unmöglich sein, denn sie tritt nur ein paarmal auf und thut durchaus

nichts, als daß sie sich umbringen läßt. Odoardo könnte es eher sein, indem in seiner Brust wenigstens ein Kampf stattfindet; aber da eine Schuld, wie sie dem tragischen Helden notwendig, nicht bei ihm, sondern nur bei dem Prinzen vorhanden ist, hat letzterer am meisten Anspruch, der Held genannt zu werden, was er doch aus anderen Gründen auch wieder nicht sein kann. Neben dem erwähnten Grundfehler besteht ein zweiter, gleich schwerer darin, daß Emilia völlig schuldlos zu Grunde geht; und bei Gelegenheit von Weißes ‚Richard III.' hatte Lessing nach Aristoteles es doch scharf getadelt, wenn Personen eines Dramas unverschuldet den Tod erlitten! Aber am schlimmsten und in ganz unverzeihlicher Weise hat sich der große Kritiker gegen alle Kunst in der Katastrophe versündigt. Es ist durchaus unmotivirt, daß Odoardo seine Tochter ermordet; hiezu liegt keinerlei Notwendigkeit vor; man begreift nicht, weshalb seine Wut sich nicht zunächst gegen den Prinzen wendet. Erst wenn er versucht hätte, diesen zu töten, und der Versuch gescheitert wäre, wenn ihm mithin kein anderer Ausweg bliebe, die Ehre der Tochter zu retten, wäre für ihn ein Grund vorhanden, der letzteren den Dolch in die Brust zu stoßen. Man hat zur Verteidigung der Katastrophe angeführt, damals sei die Person eines Fürsten noch von einem solchen Nimbus umgeben gewesen, daß der Gedanke, den Dolch wider seinen Souverän zu kehren, überhaupt in niemand habe aufkommen können; eine höchst leere Ausflucht! War nicht damals schon längst ein englischer König hingerichtet worden? Waren nicht zwei Herrscher von Frankreich unter Mörderdolchen gefallen? Sollte nicht bald Aehnliches in Rußland und in Schweden

geschehen? Und gärte nicht schon die Revolution in allen Köpfen? Wenn man aber sagt, Odoardo habe zu große Ehrfurcht vor seinem Gebieter und vor den bestehenden Staatseinrichtungen gehegt, um die Hand wider ersteren zu erheben, so dient darauf zur Antwort, daß auch der Loyalste der Loyalen wohl eher seinen liederlichen Fürsten aus dem Wege räumt, als seine eigene Tochter umbringt. Lessing hat dies auch gefühlt und ist daher auf den Ausweg verfallen, daß Emilia selbst den Vater bittet, sie zu töten, weil sie sich zu schwach fühle, der Verführung des Prinzen zu widerstehen. Welch überaus unglücklicher Gedanke! Denn erstens bessert er nichts, indem, wenn der Prinz beiseite geschafft wäre, Emilia seine Verführungskünste nicht zu fürchten haben würde, zweitens aber die letztere nun geradezu verächtlich erscheint, weil doch ein tugendhaftes Mädchen gegen die Verlockungen des Mörders ihres Verlobten mit siebenfachem Erz gepanzert sein müßte. — Um noch weiter auf einzelnes einzugehen, so ist es ein unglaublicher Verstoß gegen alle Wahrscheinlichkeit, daß Marinelli nichts, auch gar nichts thut, um eine Zusammenkunft der Orsina mit dem Prinzen zu verhindern, während ihm dies doch so leicht gewesen wäre und während er, der schlaue Hofmann, doch sogleich erkennen mußte, daß an einer solchen Hintertreibung für seinen Plan alles gelegen sein müßte. Höchst tadelnswert ist endlich die Nichtachtung aller poetischen Gerechtigkeit, indem der verruchte Bösewicht für seine Schandthat einzig mit einer Verbannung vom Hofe bestraft wird, die Opfer seiner teuflischen Bosheit dagegen jammervoll zu Grunde gehen. Hier trifft Lessings Tadel von Weißes ‚Richard III.‘

sein eigenes Trauerspiel in vollem Maße. Man kann von Marinelli sicher sagen: ‚Er ist so ein abscheulicher Kerl, ein so eingefleischter Teufel, daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden. Dazu ist er noch von ganz gemeiner Niedertracht und Feigheit.‘

„Schiller wird als der größte deutsche Dramatiker gerühmt. Wenn dieses wirklich der Fall ist, so muß es um die anderen deutschen Theaterdichter schlecht bestellt sein. Wir wollen mehrere Dramen aus den verschiedenen Perioden dieses Schiller in der Kürze beleuchten und darunter diejenigen, die als seine hervorragendsten gepriesen werden. Es wird daraus erhellen, daß selbst den letzteren nicht viel Gutes nachgerühmt werden kann.

„In ‚Kabale und Liebe‘ ist die ganze Handlung nicht allein unwahrscheinlich, sondern vollkommen unmöglich. Der Präsident hat mit Hilfe seines Sekretärs Wurm seinen Vorgänger im Amte aus dem Wege geräumt. Wie läßt sich nun denken, daß er, der gewiegte Staatsmann, dem seine Stellung alles gilt, dies Verbrechen seinem Sohne Ferdinand mitgeteilt habe? Seinen Kindern sagt doch niemand: ‚Ich bin ein Mörder‘; von einem andern aber, als dem Vater, kann Ferdinand es nicht erfahren haben. Weiß nun letzterer um die Schandthat, so hat er den Vater in der Hand und kann ihm sagen: ‚Gibst Du meine Heirat mit Luise nicht zu, so zeige ich Dich als Mörder an.‘ Zwar droht er ihm hiemit am Ende des ersten Aktes, aber schon im folgenden hat er es wieder vergessen. — Ebenso widersinnig ist es, daß der Alte mit solcher Dreistigkeit gegen den hitzigen Jüngling vorgeht, da er doch viel-

mehr Grund hat, denselben, der ihn mit einem Worte vernichten kann, aufs äußerste zu schonen. Ferdinand erweist sich übrigens als ein rechter Tropf, indem er ohne weiteres an den plumpen, gegen ihn angezettelten Betrug glaubt. Wenn er seine geliebte Luise auch nur halbwegs kennt, muß er es doch für ganz unmöglich halten, daß sie einen so abgeschmackten Gecken, wie den Hofmarschall, lieben könne. Als Ferdinand nun gar zum gemeinen Mörder herabsinkt, indem er die Geliebte mit vergifteter Limonade umbringt, betrachten wir ihn nur mit Abscheu, wozu sich ein Gefühl der Verachtung wegen seiner Dummheit gesellt. Auch Luise benimmt sich höchst einfältig, daß sie sogleich in die ihr gestellte Falle geht; wenn sie nur einigen Verstand hätte, würde sie doch leicht einen Ausweg finden, um die Schreibung des Briefes und die Ablegung des Eides wenigstens auf kurz hinaus zu schieben. Daran denkt sie aber gar nicht, sondern schwört ohne weiteres Besinnen den verhängnisvollen Eid, so daß sie einzig an ihrer eigenen Unüberlegtheit, um kein stärkeres Wort zu gebrauchen, zu Grunde geht.

„‚Wallenstein‘ gilt für das beste von Schillers Dramen. Wir aber müssen es selbst unter diesen so unendlich schwachen für eines der schwächsten halten. Zunächst welche Monstrosität! Ein Trauerspiel in zehn langen Akten! Denn daß die Trennung in zwei Stücke ganz willkürlich ist, daß beide nur eine einzige Tragödie ausmachen, springt in die Augen. Weiter wird der Stab über das Ganze schon dadurch gebrochen, daß die Charakterzeichnung des Helden eine völlig verfehlte und unklare ist. Man kann wirklich in diesem Nebelbild, das Wallenstein heißt, keinen

durchgehenden Charakter entdecken. Die Figur ist wie aus lauter Gallert zusammengeronnen und hat gar keinen festen Kern, an den man sich halten könnte. Wallenstein selbst spricht von sich als von einem kühnen, entschlossenen Helden, der energisch auf sein Ziel zuschreite, und als solchen schildern ihn auch die anderen. In Wirklichkeit ist er aber ein Schwächling, der nicht den kleinsten Entschluß zu fassen vermag und sich bald hierhin, bald dorthin von den Umständen treiben läßt. Wahrhaft selbständig handeln sehen wir ihn im ganzen Stücke nicht, dagegen hat er immer den Mund voll großer Worte, die in direktem Widerspruche mit seinem innersten Wesen stehen. Er rühmt seine große offene Seele, verrät aber seinen Kaiser und knüpft Unterhandlungen mit den Schweden an, um zu ihnen über zu gehen; dennoch hat er wieder nicht den Mut, dies zu thun, schwankt unschlüssig hin und her und läßt sich endlich lediglich durch die Ueberredung einer Frau zu etwas bestimmen, was er aus eigenem Antriebe nicht zu thun imstande war. Seine Leichtgläubigkeit, seine Vertrauensseligkeit gegen die, vor denen er am meisten auf seiner Hut sein sollte, sind förmlich komisch. Ein so unfähiger Mensch würde es nicht einmal zum Korporal gebracht haben, geschweige denn zum Reichsgeneralissimus. — Wo der Hauptcharakter so gänzlich mißraten ist, wäre das Stück verloren, auch wenn sich sonst einiges Gute darin fände; allein man wird dies kaum behaupten können. Wir wollen die Liebesepisode jungen Damen gönnen, die einmal dafür schwärmen, aber müssen deren Schluß mindestens aufs schärfste tadeln; schon daß Max den Tod sucht, während er lebend für Wallenstein wirken und ihn vielleicht retten könnte, muß

verwerflich erscheinen und uns wider ihn einnehmen; ganz empörend aber handelt er, indem er zugleich mit sich auch — man weiß gar nicht weshalb — sein Regiment umkommen läßt; denn wenn man auch zugeben will, daß er über sein eigenes Leben disponiren könne, so darf er doch unter keinen Umständen in einer Laune der Verzweiflung so viele andere mit in seinen Tod hineinreißen. Auch Theklas Verhalten kann nicht im mindesten gerechtfertigt werden: während sie in der Gefahr bei den Eltern aushalten sollte, verläßt sie dieselben bei Nacht und Nebel, um am Grabe von Max zu lamentiren.

„Ueber ‚Don Carlos‘ wollen wir schnell hinweggehen. Derselbe teilt mit ‚Wallenstein‘ das Uebel endloser Weitschweifigkeit und Redeseligkeit. Zu Anfang ist Carlos der Held des Stückes, wenn man einem so windigen, aus lauter hohlen Phrasen aufgebauschten Theaterprinzen diesen Namen geben kann. In den letzten Akten tritt dann auf einmal Marquis Posa als Hauptperson an dessen Stelle. Er ist zwar etwas besser gezeichnet als jener, aber wir werden doch an seinem Verstande irre, wenn er glaubt, daß Carlos, ein nur von chimärischen Gedanken erfüllter Geist, im stande sein könne, ein mächtiges Reich zu beherrschen und dessen Völker zu beglücken. In der That gewinnt König Philipp, ganz gegen die Absichten des Dichters, unsere Sympathie, indem er wenigstens ein kräftiger Mann ist und weiß, was er will; wir geben ihm recht, wenn er schließlich jene beiden Phantasten aus der Welt schafft, die mit ihren unklaren und verworrenen Ideen derselben nur Unheil bereiten würden.

„Die Fabel der ‚Braut von Messina‘ ist von

Euripides, Klinger und Leisewitz geborgt; nur eines dabei hat Schiller selbst erfunden und dabei eine große Unwahrscheinlichkeit hineingebracht: nämlich daß die Braut zugleich die Schwester der feindlichen Brüder ist. Wo und wann die Handlung eigentlich vorgehen soll, läßt sich nicht ersehen; ein Königreich Messina hat nie existirt: man könnte sagen, das Stück spiele im Monde! Dort mögen sich vielleicht so unerklärliche Begebenheiten zutragen, wie sie uns hier vorgeführt werden. Man begreift nicht, weshalb Isabella die Tochter nicht gleich nach dem Tode des Königs zu sich nimmt, die doch nach dem ihr bekannten Orakelspruch die beiden feindlichen Brüder versöhnen soll. Ganz unfaßlich ist es, daß, als Manuel die nonnenhaft erzogene Jungfrau in der Nähe des Klosters findet, diese sich sogleich von dem ihr bisher völlig Fremden umarmen läßt. Ebenso ist es unerklärlich, daß Manuel sich gar nicht nach der Herkunft Beatricens erkundigt, und daß er den Diener Diego, der die Verbindung zwischen Mutter und Tochter unterhält, nie bei der letzteren trifft. Wäre dies der Fall, so würde freilich aus dem ganzen Trauerspiele nichts werden. Eine Unmotivirtheit folgt auf die andere. Was veranlaßt zum Beispiel Beatrice, der Totenfeier des Fürsten beizuwohnen, da doch der Geliebte es ihr verboten hat? Märchenhaft ferner muß es erscheinen, wie nun auch Don Cäsar plötzlich in glühender Leidenschaft zur Schwester entbrennt. Für ein Lustspiel, nicht aber für ein Trauerspiel eignet sich diese Liebe zweier Brüder zu der unbekannten Schwester, wobei die so nahe liegende Entdeckung der Wahrheit immer durch eine Art von Taschenspielerkunst vereitelt wird. Ein Wort würde

alles aufklären, aber es wird immer nur da gesprochen, wo es gesprochen werden kann, ohne die tragische Katastrophe in Lust und Freude umzuwandeln. Wenn Don Manuel, der doch die Schwester schon erkannt hat, dem von Eifersucht rasenden und ihn angreifenden Bruder gegenüber nicht in unbegreiflicher Weise schwiege, so wäre sein eigenes Leben gerettet und überhaupt alles zum Guten gelenkt. — Wer endlich der Held der Handlung sein soll, ist unerfindlich. Ist es die Braut, die sich doch ganz passiv verhält? Oder einer der Brüder? Oder die Mutter? Alle vier beeinträchtigen einander, so daß wir nicht wissen, wem sich unsere Teilnahme zuwenden soll.

„Ueber ‚Wilhelm Tell‘ vermögen wir nicht günstiger zu urteilen. Die Handlung ist völlig episch, nicht dramatisch. Tell, welcher der Held sein soll, gehört eigentlich einer Episode an und greift in die Haupthandlung, den Befreiungskampf der Schweizer, nur zufällig ein. Es ist ganz widersinnig, daß er den Pfeil nach dem Apfel auf dem Haupte des Sohnes abschießt, einen zweiten Pfeil beiseite steckt und dann thörichterweise, als wolle er sich absichtlich ins Verderben stürzen, sagt, er habe dies gethan, um, falls er den Sohn getötet, den Landvogt damit zu erschießen. Das Natürliche und sich für ihn von selbst Ergebende war doch, als so vortrefflicher Schütze mit einer schnellen Bewegung alsbald auf Geßler zu zielen. Eher als das Leben des Sohnes aufs Spiel zu setzen, mußte er letzteres thun, selbst auf die Gefahr hin, nach vollbrachter That von den Schergen des Landvogts niedergehauen zu werden. Hätte er in der ersten Aufwallung, um nicht den empörenden, ihm angesonnenen Schuß gegen

das eigene Kind zu thun, den Tyrannen zu Boden gestreckt, so würden wir mit ihm sympathisirt haben; nun er ihm aber später auflauert und ihn mit kaltem Blute, aus bloßer Rachsucht wie ein Bandit niederschießt, müssen wir ihn verabscheuen. Es ist wahr, Schiller hat sich hier an die Sage gehalten; aber wäre er wirklich ein Dichter gewesen, so würde er eine so abgeschmackte Fabel entweder nicht bearbeitet, oder sie doch wesentlich verändert haben. Das Schlimmste jedoch ist, daß er hinterher die That sophistisch zu bemänteln sucht. In der Volkssage, welche sie uns naiv erzählt und uns gar nicht zum Nachdenken über ihre moralische Beschaffenheit auffordert, verletzt sie weniger, und so mußte auch der Dichter, wenn er überhaupt diesen Stoff wählte, jeden Skeptizismus über die sittliche Berechtigung von Tells Handeln fernhalten. Jetzt werden wir, schon durch den langen, reflektirenden Monolog Tells, dann aber erst recht durch die Schlußscene darauf aufmerksam gemacht, daß er doch wie ein Meuchelmörder gehandelt hat, und daß im Grunde kein wesentlicher Unterschied zwischen ihm und Johannes Parricida stattfindet: Beider Hauptmotiv war Privatrache, und wenn Tell dann nebenbei durch die Ermordung seines Zwingherrn auch die Freiheit des Vaterlandes herbeiführt, so wird er infolge davon nicht ein Harmodius oder Timoleon, welche aus reinem Patriotismus handelten. — Ueber ‚Bertha und Rudenz‘ ist schon so viel gespottet worden, daß wir sie mit Stillschweigen übergehen.

„Wenn wir Schiller für einen schwachen Dramatiker erklären, so soll damit keineswegs gesagt sein, Goethe sei ein besserer. Im Gegenteil: fassen wir die Dramen,

welche für die vorzüglichsten dieses Dichters gelten, ins Auge, so glauben wir uns bei den ersten Anfängen der Kunst zu befinden. Werfen wir zunächst einen Blick auf ‚Egmont'. Das Trauerspiel besteht eigentlich aus zwei oder gar drei Stücken, die in einander geschachtelt sind. Was die Volksscenen betrifft, so mögen sie an sich ganz artig sein, aber sie stehen durchaus isolirt, anstatt daß sie mit der Haupthandlung aufs engste verknüpft sein müßten. Jedoch auch welches diese Haupthandlung sei, ist nicht ersichtlich. Da ist ein politischer Teil, die Revolution der Niederlande, da ein privater, das Liebesverhältnis zwischen Egmont und Klärchen, und beide sind von gleichem Umfange, behindern und stören sich gegenseits. Was die politische Partie anlangt, so ist sie äußerst nüchtern und prosaisch. Die Gespräche über Staatskunst, Knechtschaft und Freiheit passen viel eher in eine Sammlung von wissenschaftlichen Dialogen, als in ein dichterisches Werk. Alle Scenen sind lose an einander gereiht und von einem strengen dramatischen Zusammenhang findet sich keine Spur. Margareta von Parma erscheint im ersten Akt, unterhält sich mit Macchiavell, und beide verschwinden dann auf immer. Egmont thut im ganzen Stücke auch nicht das mindeste; dagegen deklamirt er beständig von Freiheit und hängt nebenbei seiner Liebelei mit Klärchen nach. Sein ganzes Handeln besteht im Unterlassen, im Unterlassen des Dringendsten und Nötigsten; aus bloßem sträflichem Leichtsinn bleibt er in Brüssel, statt sich für Volk und Vaterland, das auf ihn seine Hoffnung stellt, zu retten. So ist es denn statt des Mitleides ein Gefühl der Verachtung, mit dem wir ihn dem verdienten Tode entgegengehen sehen.

Dabei vermag der Dichter nicht die geringste dramatische Spannung hervorzurufen. Die Scene mit Alba im vierten Akte könnte wirksam sein, wenn Egmonts Schicksal noch unentschieden wäre, wenn man glauben könnte, seine Rettung oder sein Untergang hänge von dieser Unterredung ab. Aber schon ehe der Graf Albas Schwelle überschreitet, steht alles fest, und man weiß bestimmt, wie der Ausgang sein werde. So macht denn die Verhaftung gar keinen Eindruck. Daß Klärchen eine recht anmutige Gestalt ist, und daß die Auftritte, in welchen sie vor uns erscheint, ihren Reiz haben, geben wir zu; doch das kann uns unmöglich mit dem Ganzen aussöhnen, das als Drama kindisch und verfehlt ist.

„Die Hauptperson in ‚Clavigo' ist ein so jämmerlicher Wicht, wie wohl noch kein Dichter einen solchen zum Helden eines Dramas gemacht hat. Schon zu Anfang spielt dieser Mensch, der aus den niedrigsten Gründen ein edles und tugendhaftes Mädchen verlassen hat, eine erbärmliche Rolle. Nachdem er dann, mehr aus Feigheit als in sittlicher Ermannung, sich entschlossen hat, seine Schuld zu sühnen, aber nun von neuem, bloß um bei Hofe besser Carrière zu machen, die Geliebte verrät, steht er als eine so verächtliche Jammergestalt vor uns, daß wir dem Nichtswürdigen ins Gesicht speien möchten. Ein Teufel in Menschengestalt, wie Richard III., flößt durch seine Kraft doch noch einen gewissen Respekt ein; aber ein Schwächling wie dieser Clavigo, der uns nur anekelt, gehört gar nicht auf die Bretter. Seine verstoßene Geliebte erscheint zwar bedauernswert, aber tragisches Mitleid vermag sie ebensowenig einzuflößen wie der elende Hofschranze,

dem sie zum Opfer gefallen, und es ist widerwärtig, sie ganze Scenen hindurch an der Schwindsucht sterben zu sehen.

„Die Verse von Goethes ‚Iphigenie' sind recht schön, aber damit bringt man noch kein gutes Schauspiel hervor. In dem ganzen Stück liegt alle Handlung, die doch das Wesentliche jedes Dramas ist, außerhalb der Scene. Die Personen thun nichts, sondern unterreden sich nur, ebenso wie das im französischen Trauerspiele der Brauch ist. In der That begreift man nicht, weshalb wir so stolz auf Corneille und Racine herabblicken, wenn wir diese Iphigenie bewundern. Goethes Thoas ist der echte Zwillingsbruder von Racines verliebten Königen, ein wahrer Roi Damereau. Man läßt es sich doch noch eher gefallen, wenn Racines Mithridates sich in galanten Phrasen ergeht, als wenn dieser Beherrscher eines Volkes von Kannibalen es thut. Hieraus erhellt denn zugleich, wie das ganze Schauspiel auf einer handgreiflichen Unmöglichkeit beruht. Daß der König eines Landes, dessen Altäre vom Blute zahlloser Menschenopfer triefen, eine so zartfühlende Seele besitzen könne wie Thoas, wird man gewiß nicht für glaublich halten; und wenn er sie durch ein wahres Wunder besäße, wie sollte der gräßliche Kultus auch nur einen Augenblick fortdauern? Wollte er sagen, das Volk zwinge ihn dazu, so wäre dies eine leere Ausflucht. Denn ein edler, fein empfindender Mann, als welcher er doch geschildert ist, würde hundertmal eher abdiziren, als durch seine Herrschaft die blutigen Greuel sanktioniren. Wohl dabei zu merken ist, daß Thoas gleich zu Anfang so edel erscheint, und nicht etwa als ein Barbar, der erst

im Laufe des Stückes durch die Griechin humanisirt wird. Dies darzustellen wäre die Aufgabe eines wahren Dichters gewesen; aber Goethe ist derselben völlig aus dem Wege gegangen. Uebrigens müssen wir noch hervorheben, daß auch Arkas ebenso verzeichnet ist, wie sein Gebieter. Es erscheint förmlich lächerlich, daß auch er, der in dem Stücke neben Thoas der einzige Repräsentant des rohen menschenschlächterischen Volkes ist, so feine Bildung und Gesittung bekundet, als wäre er ein Grieche aus der Zeit des Perikles oder vielmehr ein Grieche, der seine Geistes- und Gemütsbildung am Musenhofe zu Weimar empfangen hat!

„Was den ‚Faust‘ anlangt, so gilt er als das größte Dichtwerk der Deutschen — ein trauriges Armutszeugnis! Man kann zugeben, daß er einige schöne Partien enthalte; allein um ein irgend befriedigendes Ganzes zu sein, fehlt ihm strenger Zusammenhang der Teile, Einheit der Handlung, konsequente Durchführung des Grundgedankens, Folgerichtigkeit des Plans. Ebenso wie ‚Egmont‘ besteht auch ‚Faust‘ (natürlich ist hier nur von dem ersten Teile die Rede) aus zwei übel mit einander verbundenen Dramen, der ‚Tragödie von Faust, mit seinem unbefriedigten Wissensdrange‘, und dem Trauerspiel ‚Die Kindesmörderin‘. Von diesen beiden Dramen mußte mindestens das eine dem andern stark untergeordnet werden; dies ist aber nicht geschehen; beide haben ziemlich gleichen Umfang und streiten mit einander um den Vorrang. Aber mehr: der Held der ‚Kindesmörderin‘ ist ein ganz anderer als der Faust, den wir im Beginne des Stücks haben kennen lernen. Man kann sich wohl denken, daß ein Gelehrter von ungestilltem Wissensdurst sich in Sinnengenuß zu

betäuben sucht; aber doch nicht, daß er nun zu einem ganz andern Menschen umgewandelt wird und dem Triebe nach Wahrheit völlig entsagt. In einem großen Teile des Trauerspieles zeigt sich aber Faust so; wir sehen gar keinen Faden mehr, durch den der spätere Mensch mit dem früheren zusammenhinge. Der unersättliche Forscher, dessen Geist alle Höhen und Tiefen des Weltalls durchspähte, ist zu einem ordinären Wüstling herabgesunken. Dies läßt sich offenbar nicht psychologisch erklären, sondern kann bloß durch äußerliche Zauberkunst bewirkt worden sein. Wie mag man denn nur Goethes ‚Faust‘ so hoch preisen, da man Calderons ‚Andacht zum Kreuz‘, dessen ‚Wunderthätigen Magus‘ und andere Stücke, mit denen er in dieser Beziehung auf ganz gleicher Linie steht, so tief herab zu setzen pflegt? Auch in den geistlichen Dramen des Spaniers sind die Menschen Spielbälle höllischer Mächte; der Dämon im ‚Wunderthätigen Magus‘ indes ist sicher ein großartigerer und tiefsinnigerer Teufel, als dieser armselige Mephistopheles mit seinen Späßen. Wollen wir nun aber dem Dichter auch die Umwandlung seines Helden durch höllische Kunst nachsehen, so müssen wir ihn doch aufs härteste dafür tadeln, daß er seinen neuen ‚Faust‘, der mit dem ersten kaum mehr als den Namen gemein hat, zu einem so nichtswürdigen Gesellen macht. Er mußte ihn, damit er nicht ganz unsere Teilnahme verscherzte, als von einer mächtigen Leidenschaft zur Schuld fortgerissen, schildern. Sein ‚Faust‘ verführt aber Gretchen mit kaltem Blut, und als er sie zu Falle gebracht hat, denkt er nicht entfernt daran, seine Schuld wieder gut zu machen. Es liegt kein Grund vor, außer sein Leichtsinn und seine Liederlichkeit, der ihn abhielte, ihr

die Hand zu reichen und sie dadurch vor den Folgen ihres Fehltrittes zu schützen. Hier mußte Goethe Umstände erfinden, die Faust wenigstens einigermaßen entschuldigen könnten; etwa eine andere noch mächtigere Liebe oder Aehnliches. In seinem Schauspiel, wie es jetzt vorliegt, handelt Faust gegen Gretchen als Schurke, und wenn ihn die schlimmste Strafe dafür ereilt, so hat er sie verdient. Dies ist indessen noch nicht genug. Nachdem er Valentin erstochen, verläßt er die Geliebte aus Furcht vor dem Blutbann und erscheint, wenn bis dahin nur hassenswert, durch seine Feigheit noch verächtlich. Inmitten solcher Scenen, in denen er sich als gemeiner Don Juan zeigt, — nein! ungleich schlimmer als dieser, der doch immer ritterlichen Mut beweist — nimmt er auf einmal wieder, wenn auch nur auf kurz, die Gestalt des frühern Faust an, indem er deklamirt: ‚Erhab'ner Geist, du gabst mir alles, alles!' und fällt sodann wieder in die Rolle des Wüstlings zurück. Man berufe sich nicht darauf, daß er auch in den Scenen mit Gretchen sich ein paarmal, zum Beispiel in dem Gespräche über Gott, als der ernste Geist, wie im Anfang der Tragödie, verrät; diese Stellen fallen eben, so schön sie an sich sind, völlig aus dem Ton und passen nicht zu seinem Benehmen im übrigen. Wenn er, als er die Geliebte betrogen und schuld geworden, daß sie zum Schafott verurteilt ist, Gewissensbisse fühlt, wie dies bei anderen Verbrechern auch statthat, kann dies uns nicht milder gegen ihn stimmen. — Im einzelnen sei noch hervorgehoben, wie übel angebracht und zugleich an sich mißraten das Intermezzo von Oberons und Titanias goldener Hochzeit ist. Es läßt sich nichts Platteres, Witzloseres denken; viele Strophen haben

gar keinen Sinn, und wenn nach gestellter Preisaufgabe irgend ein Exeget solchen herausbrächte, so würde man sagen, es sei nicht der Mühe wert gewesen, sich den Kopf darüber zu zerbrechen.

„Ueber ‚Tasso‘ will ich nur noch sagen, daß derjenige, der ihn bewundert, sicher kein Recht hat, auf die Tragödien von Corneille und Racine herabzusehen, denn wohl keine derselben ist so sehr ohne alle spannende Handlung. Sehr treffend scheint mir, was ein geistvoller Franzose, der keineswegs in den boileauschen Lehren befangen ist, darüber sagt: ‚Schwerlich läßt sich ein anderes Stück angeben, in welchem sich vollkommenere Abwesenheit einer Fabel, einer Verwicklung, einer Intrigue zeigt, wo die Handlung, wenn sich überhaupt eine darin findet, weniger einen Anfang und ein Ende hätte und in einer größeren Menge unnützer Details ertränkt wäre, wo sie durch längere und unmotivirtere Scenen hindurchginge, wo die Empfindungen gesuchter und der Ausdruck dunkler wäre. Das Arrangement der Scenen hat eine höchst monotone Symmetrie, die Personen sind äußerst steif, der Dialog ist beständig gespreizt und weit entfernt vom Natürlichen. Ein Unrecht besonders beging Goethe, das sich weder verschweigen noch entschuldigen läßt, indem er ‚Tasso‘ strenger behandelte, als es die Geschichte thut; es scheint, daß es ihm ein Vergnügen gemacht hat, sein Unglück als ein verdientes darzustellen, mit einem Wort: Goethe scheint sein Stück im Interesse des Herzogs und seiner Hofleute geschrieben zu haben. — Es liegt eine Art von Grausamkeit darin, nicht die Schuld der Gerechtigkeit, welche der Nachwelt gegen den großen, von seinen Zeitgenossen verkannten Mann obliegt,

abzutragen. Warum den Tasso zugleich mehr inkonsequent und weniger loyal darstellen, als er war? Warum beständig seinen fortwährenden Verdacht, sein Mißtrauen hervorheben, seine übertriebene Erregbarkeit, ohne das anzuführen, was eine solche Disposition rechtfertigte oder zum wenigsten erklärte? Warum uns seine Feinde, ihre treulose Verbissenheit, die Frechheit ihrer Manöver darstellen, als ob sie nur in seinem kranken Gehirn existirten, während alles das in der That vorhanden war? Ist es denn etwas so Seltenes, solche feige Höflinge und ein undankbarer Fürst, und ist es nicht besser an sie zu glauben, als an die Erniedrigung des Genius!"

Aus dem Obigen geht klar hervor, daß es keine Dichtung der Welt gibt, in welcher derjenige, der einmal tadeln will, nicht eine reichliche Ernte machen könnte. Dies ist, wie schon gesagt, so sehr der Fall, daß man selbst bei den Werken, die durch die Uebereinstimmung der Zeiten als die Meisterschöpfungen der Literatur anerkannt sind, jenen kritischen Prozeß zehnfach zu wiederholen und noch immer neue Mängel aufzufinden vermöchte. Wollte daher sich jemand vorsetzen, etwas zu produziren, an dem sich keine Ausstellungen machen ließen, so würde er bald die Unmöglichkeit hievon einsehen; und würde das Verlangen gestellt, daß nur Tadelloses gedichtet werden dürfe, so müßte alle Produktion aufhören.

XVII.

Es ist üblich geworden, gegen die „geschmückte“ Sprache im Drama zu eifern. Durch untergeordnete, aber keineswegs ganz zu verachtende Talente war längere Zeit hindurch eine schwache und verwässerte Nachahmung von Schillers Stil auf unserer Bühne herrschend geworden. Daß man nun dessen überdrüssig ward, begreift sich leicht; jedoch wenn man das Heil im Gegenteil, in einer trockenen, nüchternen, nur durch den Vers von der Prosa unterschiedenen Sprache sucht, so gerät man von der Scylla in die Charybdis. Der „einfache“ Ausdruck ist ohne Zweifel in weniger bewegten Scenen empfehlenswert, aber er kann unmöglich für die Ausbrüche der Leidenschaft, für die Ergießungen des erregten Gefühls ausreichen. Für solche ist das Bild, die Metapher unentbehrlich, und alle großen Dramatiker haben reichlich von ihnen Gebrauch gemacht, namentlich die größten von allen: Aeschylus und Shakespeare. Die Gewalt, welche diese beiden über unsere Seele üben, beruht ganz wesentlich auf der Kraft ihres poetischen Ausdrucks, ja, da Wesen und Form bei allen dichterischen Werken eins sind, würden ihre Dramen ohne diese Macht der Sprache einen großen Teil ihrer Bedeutung verlieren. Man denke sich den Prometheus oder den König Lear ohne den alle Tiefen des Abgrunds wie alle Höhen des Himmels durchstürmenden Schwung des bildlichen Ausdrucks, man denke sich die Reden des Titanen, die Flüche des greisen Königs in glatte, der Alltagssprache nahe stehende Worte umgesetzt, so würden damit nicht nur die Charaktere erblassen, sondern auch die Tragödien selbst

zusammenbrechen. Sogar wenn diese Dichter das Pathos, ja den Schwulst, von dem sie stellenweise nicht frei zu sprechen sind, noch gesteigert hätten, so würde ihnen das zur Erreichung des von ihnen beabsichtigten Zweckes besser gedient haben, als eine „einfache" Diktion. Wie alle Nachahmung vom Uebel ist, so darf freilich auch nicht die Nachbildung von Shakespeares Redeweise, die so vielfach mit der englischen Sprache zusammenhängt, und noch weit weniger das Kopiren derselben, wie sie sich in Uebersetzungen ausnimmt, angeraten werden; allein sein großes Muster soll die deutschen Dramatiker lehren, nach den Bedingungen ihrer Sprache für die deutsche Tragödie das zu thun, was er für die englische that.

XVIII.

Es ist nicht selten behauptet worden, ausgeführte Gleichnisse eigneten sich nur für das Epos, nicht für das Trauerspiel; auch wende Shakespeare sie nicht an. Wahr mag es nun sein, daß der sehr häufige Gebrauch solcher detaillirt ausgemalter Bilder den dramatischen Stil schleppend machen würde; aber hie und da angebracht, können sie von großem Effekte sein. Auch gebraucht gerade Shakespeare sie häufig und stets mit außerordentlichem Glücke, sogar in den bewegtesten Momenten, zum Beispiel in der großartigen Stelle des „Othello":

„Wie des Pontus Flut
Mit kaltem Strom gedrängten Wogenschwalls
Nie rückwärts ebbt, nein, unaufhaltsam stets
In die Propontis rollt, den Hellespont,

So soll in wildem Lauf mein Blutgedanke
Nie rückwärts schau'n, zur Liebesdemut ebbend,
Bis ihn der Rache weit geräumig Becken
Hinunterschlingt"

XIX.

Während schon so viele Umstände zusammenwirken, um das Aufblühen des Dramas bei uns zu verhindern und fast unmöglich zu machen, droht in neuerer Zeit die gute Absicht, mit welcher einige Schriftsteller die deutsche Bühne heben möchten, der Literatur, und im weiteren Verfolge auch dem Theater eine neue Schädigung. Längst war es zu beklagen, daß die Deutschen, im traurigen Gegensatze gegen Engländer, Franzosen, Spanier und Italiener dramatische Werke fast gar nicht lesen. Gleichsam um diese Unsitte des Publikums zu sanktioniren, hat man nun den Ausdruck „Buchdrama" in Umlauf gebracht, mit dem ungeheuerlichen Zusatz, solche hätten gar keine Existenzberechtigung. Wenn hiebei auch der löbliche Wunsch zu Grunde liegt, die Dichter zur Berücksichtigung der scenischen Anforderungen bei einer Aufführung zu veranlassen, so wird doch dadurch faktisch nicht nur die Produktion auf dramatischem Gebiete beeinträchtigt, sondern auch die Bühne selbst in immer tieferen Verfall hinabgezogen. Zuerst ist der Mißbrauch zu rügen, daß man die verächtliche Bezeichnung „Buchdrama" auch auf solche Stücke ausdehnt, die, obgleich durchaus zur Darstellung geeignet, nur wegen der bei uns herrschenden Theaterzustände nicht aufgeführt worden sind; auf diese Art wird denn das Publikum noch in seiner

Abneigung gegen die Lektüre von Schauspielen bestärkt und dem Dichter der literarische Erfolg seines Strebens vereitelt. Indessen begreifen wir unter dem Ausdruck auch wirklich nur solche Dramen, welche ungeeignet sind, auf dem Theater, wie es jetzt beschaffen ist, gespielt zu werden. So ist derselbe, wenn sich eine geringschätzige Bedeutung an ihn knüpft und der Beisatz hinzugefügt wird, Buchdramen hätten keine Existenzberechtigung, übel angebracht. Ich gebe zu, man thut sehr wohl, wenn der Stoff es irgend erlaubt, die Forderungen der Bühne zu berücksichtigen; allein läßt sich leugnen, daß viele der herrlichsten dramatischen Dichtungen Lesestücke im eigentlichsten Sinn sind, indem sie wegen ihrer ganzen Organisation nur in arger Verstümmelung auf die Bretter gebracht werden können? So Goethes „Faust“, der sogar in seinem ersten fragmentarischen Teile den Umfang eines Theaterstücks um das Doppelte überschreitet, manche undarstellbare Scenen enthält (zum Beispiel die des Vorüberjagens am Rabenstein) und selbst auf die schwächste Phantasie beim Lesen einen weit mächtigeren Eindruck macht als bei der besten Aufführung, wie er denn auch erst viele Jahrzehnte nach seinem Entstehen für die Bühne eingerichtet ward. „Faust“, ebenso „Götz“, der in seinem dritten Akt allein zwanzig Verwandlungen erheischt (mehrere der Scenen sind nur einige Zeilen lang), dann, wegen seiner übermäßigen Ausdehnung Schillers „Don Carlos“ und so weiter haben mithin nach obigem Ausspruche keine Berechtigung zur Existenz! Aus anderen Gründen müßte dasselbe Verdikt Lessings „Nathan“, Goethes „Tasso“ und „Iphigenie“ und so weiter treffen; denn es ist klar, daß diese Dichtungen nicht die

äußerlich spannende Handlung besitzen, die man heute auf der Bühne verlangt, und daß sie nur aus Respekt vor ihren Verfassern hie und da inscenirt werden, sicher aber, wenn sie von modernen Dichtern herrührten, von allen Direktionen mit Protest zurückgewiesen würden. Dahin gehörten dann weiter noch poetische Werke wie Byrons „Kain“, Immermanns „Merlin“, Grabbes „Napoleon“, die, nur in dramatische Form gekleidet, ohne alle und jede Rücksicht auf die Darstellbarkeit abgefaßt sind. Man hat dieselben bisher zu den schönsten Zierden der Literatur gerechnet, nach der in Rede stehenden Auffassung dürften sie gar nicht existiren!

Eine wirklich lebendige und blühende Bühne zieht dem Drama keine engen Kreise; sie bringt keineswegs bloß solche Stücke zur Aufführung, die durch eine bewegte Handlung die Aufmerksamkeit von Scene zu Scene spannen, sondern auch solche, die gleich dem „Sommernachtstraum“ und „Wie es euch gefällt“ den Zuschauer fast nur durch den poetischen Reiz lose an einander gereihter Situationen fesseln. So wurden auch in Spanien zur Zeit Calderons manche Stücke gespielt, die das Publikum viel mehr durch den Zauber der Poesie anzogen als dadurch, daß sie seine Neugier reizten. Auf beiden Theatern war zugleich der reichste Scenenwechsel gestattet. Zur Zeit Schillers und Goethes wurden die Theater noch in ähnlichem Sinne geleitet. In den meisten Stücken dieser Dichter findet vielfacher Scenenwechsel statt und manche derselben erfordern fünf bis sechs Stunden zur Darstellung. Zugleich wurden in Weimar Dramen in Scene gesetzt, die einzig durch ihre dichterische Schönheit, nicht aber durch eine lebendige äußere Aktion

wirkten. — Gegenwärtig nun werden die Schranken immer enger gezogen; man verlangt, daß ein Trauerspiel höchstens drei Stunden dauere, während doch für Opern, die durch den in ihnen herrschenden Lärm stärker auf die Nerven einstürmen als selbst „Titus Andronicus", die doppelte Zeit eingeräumt wird. Bei den meisten Direktoren ferner gilt es als Grundsatz, Stücke zurück zu weisen, in denen während eines Aktes eine oder zwei Scenenveränderungen vorkommen. Nimmt man hinzu, daß viele andere Satzungen betreffs der Bühnenkonvenienz bestehen, daß viele Dramaturgen einen förmlichen Katechismus von Regeln aufgestellt haben, die ebenso willkürlich und zugleich hemmend für die Produktion sind, wie diejenigen, welche ehemals in Frankreich galten, so kann man sich nicht wundern, daß wahre Dichter es verschmähen, sich solchem Zwange zu fügen, und in Zügellosigkeit verfallen. Bei Produktionen, die auf diese Art, in ausgesprochener Verachtung des reellen Bühnenwesens, geschrieben wurden, mag man bedauern, daß sie selbst billigen Ansprüchen an die Aufführbarkeit nicht genügen; indessen ist es höchst verkehrt, sie deshalb gering zu schätzen. Unsere Literatur besitzt manche derartige Dramen von hohem Werte, und die Erfahrung hat gezeigt, daß, wenn einmal ihre poetische Bedeutung erkannt ist, auch die Bühnenleiter auf sie rekurriren und sie für die Scene einzurichten suchen, wie dies zum Beispiel mit Grabbes „Hohenstaufen" der Fall gewesen ist.

Diejenigen, welche meinen, ein Drama sei einzig dazu da, aufgeführt zu werden, können dabei doch auch nur Stücke von sehr geringem poetischem Gehalte im Auge haben. So groß auch die Wirkung eines Dramas von

Shakespeare auf der Bühne sein mag, so läßt sich aus der Aufführung doch nur eine höchst unvollkommene Idee von dem Genius des englischen Dichters fassen. Von den Verstümmelungen und Entstellungen, die seine Stücke stets bei der Darstellung erleiden, rede ich noch gar nicht; ich nehme vielmehr an, daß sie so vollkommen wie möglich in Scene gesetzt werden; jedoch selbst dann läßt sich ihre Tiefe und Bedeutung nicht ergründen. Dies ist nur möglich, wenn sie in weihevoller Stimmung, mit mußevollem Verweilen bei jeder Schönheit gelesen werden.

Endlich ist nicht zu begreifen, weshalb dramatische Gedichte, die ohne jede Rücksicht auf die Bühne einzig für die Lektüre geschrieben sind, verwerflich sein sollten; selbst von Dichtern, die viele regelmäßige Stücke verfaßt haben, und aus Zeiten, wo das Theater in hoher Blüte stand, haben wir derartige Werke. Zum Beispiel schrieb Lope de Vega eine „Dorothea" in fünf Akten, welche seine Komödien beinahe um das Dreifache an Länge übertrifft; auch Shakespeares „Troilus und Cressida" scheint nicht für die Aufführung bestimmt gewesen zu sein. Oft ist es schon der Stoff, der hiezu hinführt, indem zwar die dramatische Form für ihn als die geeignetste erscheint, er aber eine zu breite Entfaltung erfordert und zu metaphysischer Natur ist, um sich der Bühne anbequemen zu können. Gerade diese Gattung von Dichtungen ist in unserem Jahrhundert mit besonderer Vorliebe kultivirt worden, und wenn man sie nicht gelten lassen will, muß man in den Literaturen fast aller neueren Völker einige der genialsten Schöpfungen als Verirrungen betrachten.

XX.

Jahrhunderte hindurch hat in Frankreich, und bei dem großen Einflusse, den dieses Land schon frühe übte, auch in anderen Ländern der Grundsatz gegolten, Stoffe aus der fernen Vergangenheit, namentlich dem griechischen und römischen Altertum, seien die geeignetsten für die Tagödie, ja die einzigen dafür passenden. Es gab zwar einzelne Dichter, die sich von dieser Regel emanzipirten, aber ihnen ward meistens Tadel von der Kritik dafür zu teil. So mußte Corneille für seinen „Cid", noch mehr Voltaire für seine „Zaïre" eine Rüge erfahren, weil sie zu moderne Begebenheiten dramatisirt hätten. Bei den Griechen wurden die bei weitem meisten Stoffe der mythischen Vorzeit entlehnt und man kennt nur zwei Ausnahmen hievon: die „Perser" des Aeschylus und die „Eroberung von Milet" von Phrynichus. In England und in Spanien, den beiden Ländern des modernen Europa, wo das Theater die höchste Blüte erreicht hat, beutete man ohne Unterschied alle Perioden der Geschichte für das Drama aus. Aber auch dort wurden die entlegenen Zeiten weitaus bevorzugt. Shakespeare hat seine größten Trauerspiele „Macbeth", „Lear" und „Hamlet" auf Sagen der grauen Vorzeit gegründet; als er die ihm fast gleichzeitige Regierung Heinrichs VIII. bearbeitete, war er weniger glücklich. Die großen Spanier haben verschiedentlich Vorgänge aus ihnen nahe liegenden Zeiten zu Schauspielen benützt, zum Beispiel Lope: die Schlacht von Lepanto, die Entdeckung von Amerika und die Geschichte des falschen Demetrius; Calderon: den Aufstand in den

Alpujarras und die Belagerung von Breda. Allein die weit überwiegende Mehrzahl ihrer ernsten Dramen bewegt sich im biblischen und christlichen Altertum und im Mittelalter; nur ihre Lustspiele ließen sie, wie auch die Engländer und Franzosen, fast ausschließlich in der Gegenwart spielen. Wenn nun bei uns gelehrt wird, für die Tragödie seien fern liegende Perioden nicht geeignet, nur die letzten Jahrhunderte seit der Reformation könnten ihr günstige Stoffe liefern, so ist diese Behauptung jedenfalls neu und steht mit den Meinungen, die sonst überall gegolten haben, in schroffem Widerspruch. Insofern man sagt, einzig neuere Begebenheiten könnten, auf der Bühne vorgeführt, unsere Sympathie erwerben, wird dies auch durch die Erfahrung widerlegt. Als Immermanns „Merlin" erschien, erhob sich vielfach das Geschrei, solche längst verschollene Sagen seien im neunzehnten Jahrhundert eine Anomalie, und eben jetzt machen diese Sagen von Lohengrin und Parzival auf unseren Bühnen Furore. Da für die Romane auf einmal das alte Aegypten so beliebt geworden ist, läßt sich erwarten, daß auch die Theater bald von demselben Besitz ergreifen werden.

Auf keinen Fall hat es sich gezeigt, daß Stücke, die in den letzten Jahrhunderten spielen, aus diesem Grunde vorzugsweise Beifall gefunden hätten: solchen, die hier genannt werden könnten, lassen sich noch weit mehr aus der römischen Kaiserzeit oder dem Altertum überhaupt gegenüberstellen, die besonders beifällig aufgenommen worden sind.

In Italien werden die Tragödien Alfieris aus der griechischen und römischen Geschichte und Sage seit einem

Jahrhundert stets mit dem größten Enthusiasmus aufgenommen, und die Trauerspiele, deren Stoff derselbe Dichter der neueren Zeit entlehnt hat, genießen in dieser Hinsicht durchaus keinen Vorzug vor jenen. Wenn einige der antiken Dramen Alfieris die ihnen stets bezeigte Gunst des italienischen Publikums vielleicht ihrer auf Verherrlichung der Freiheit gerichteten Tendenz verdanken, so ist dies bei anderen doch nicht der Fall. Ich bin zum Beispiel mehrmals Zeuge gewesen, wie der „Orest“, sogar von unbedeutenden Schauspielern aufgeführt, mit einer Begeisterung begrüßt wurde, wie sie in Deutschland unbekannt ist.

Der Erfolg ist zwar im entferntesten kein Kriterium für den Wert irgend einer Produktion; indessen kann man sich hier auf ihn berufen, insofern er jene Meinung Lügen straft, Vorgänge aus entlegener Zeit müßten das moderne Theaterpublikum kalt lassen. Auch die Gründe, die man hierfür anführt, scheinen mir nicht stichhaltig. Man sagt, der ganze Ideenkreis und die Gefühlsweise der alten Griechen und Römer seien für uns zu fremdartig. Nun möchte ich im Gegenteil behaupten, daß einem großen Teil der heutigen Bühnenbesucher das Zeitalter des Perikles oder des Augustus näher liegt und vertrauter ist, als zum Beispiel die Periode des dreißigjährigen Krieges: in jenem sind wir geistig groß geworden, aus den Werken seiner Dichter und Schriftsteller haben wir unsere Bildung geschöpft, mit seinen Helden und großen Männern haben wir täglichen Umgang gepflogen, die Schlachten von Salamis und Platäa, die Feldzüge Julius Cäsars kennen wir genauer, und sie erwecken unser Interesse mehr, als die Schlacht von Nördlingen oder Tillys Kriegsfahrten.

Führt man an, vieles, was mit der Sitte der Alten zusammenhänge, zum Beispiel der Ausruf: „Beim Zeus!" wirke befremdend bei der Darstellung, so kann dies doch kaum im Ernste gemeint sein. Wenn es wahr wäre, dann dürften im protestantischen Teile von Deutschland auch keine Katholiken auftreten und die heilige Jungfrau anrufen. Ueberhaupt aber ist von guten Dichtern das äußere Kostüm immer als durchaus nebensächlich betrachtet worden. Das Drama hat es mit dem inneren Menschen zu thun, und wer diesen lebendig darzustellen weiß, wird unser Interesse für ihn gewinnen, mag derselbe nun Toga und Sandalen oder Kollet und Wallensteinische Reiterstiefel tragen.

Wie gegen antike, so wird auch viel gegen mittelalterliche Dramen, namentlich gegen Hohenstaufentragödien, geeifert. In Bezug auf letztere heißt es, die Streitigkeiten zwischen der weltlichen und geistlichen Macht ließen die Gegenwart gleichgiltig; ein seltsamer Ausspruch, da gerade jetzt der Zwist der Regierung mit der Kurie in fast allen europäischen Ländern so lebhaft entbrannt ist! Allerdings jedoch ist nicht letzteres der Grund, aus welchem ich Barbarossa und Friedrich II. als Helden von Tragödien für geeignet halte. Appellationen an die Parteileidenschaften, wenn sie auch momentan einem Stücke günstige Aufnahme verschaffen können, müssen doch dessen Kunstwert und echt tragische Wirkung beeinträchtigen. Wie sie in späterer Zeit, wenn das Parteiinteresse verschwunden ist, viel mehr als Flecken auf einem Drama erscheinen, zeigt der ältere „König Johann", in welchem der Haß gegen die Katholiken geschürt wurde, auch der erste Teil „Heinrichs VI." mit seiner Verunglimpfung der Jungfrau von Orleans.

Nur dem Humor im Lustspiel hält man dergleichen zu gute, wie man dem Aristophanes selbst die Mißhandlung des Sokrates, unserem Platen diejenige Immermanns hingehen läßt. Ebenso, um dies hier beiläufig zu erwähnen, sind auch nur der Komödie Anspielungen auf die Gegenwart und vorübergehende Zeitinteressen zu gestatten; für den hohen Ernst der Tragödie, die es mit dem Dauernden und Ewigen zu thun hat, ist eine solche Bezugnahme ungeeignet. Jedenfalls ist das dadurch hervorgerufene Interesse ein pathologisches, nicht ein poetisches. Als ein günstiger Stoff für den Tragiker muß der betrachtet werden, welcher eine lebendige Aktion mit interessanten Charakteren und erschütternden Situationen an die Hand gibt. Wo diese Bedingungen vorhanden sind, und falls der Dichter sie gut zu benützen weiß, wird eine gute Tragödie zu stande kommen, mag sie spielen in welchem Jahrhundert sie wolle. Denn jene Handlung, jene Charaktere und jene Situationen sind es, auf die sich unser Interesse gründet; die Periode, welcher sie angehören, ist dabei von ganz untergeordnetem Belang. Es beruht auf einer Begriffsverwirrung, wenn zum Beispiel gesagt wird, die Kreuzzüge könnten uns auf der Bühne nicht mehr interessiren; kein Dichter wird so thöricht sein, die Zuschauer zu einer Kriegsfahrt in das gelobte Land begeistern zu wollen, und wenn er es thäte, so würde sein Bestreben scheitern; wenn er indessen einen wohlangelegten dramatischen Plan mit jener, damals ganz Europa erfüllenden Bewegung kombinirt, so wird er sich mehr Glück wünschen können, sein Stück in die Zeit der Kreuzzüge verlegt zu haben, als wenn er die des österreichischen Erbfolgekrieges dafür gewählt hätte, die uns

viele Jahrhunderte näher ist. Ueberhaupt wäre die oft gehörte Behauptung, diese oder jene Vorgänge der Geschichte könnten jetzt keine Teilnahme mehr erregen, doch nur dann wahr, wenn das heutige Geschlecht gar keine Phantasie mehr besäße.

Dasselbe gilt von einer andern sehr verbreiteten Meinung, daß manche Motive, die von älteren Dichtern vielfach gebraucht worden sind, für uns unverwendbar seien, weil ihre Gewalt nicht mehr unmittelbar von uns gefühlt würde. Es mag dies für einige Motive nicht ganz unbegründet sein, zum Beispiel der Kampf der Ehre, der Liebe oder Verwandtenpflicht mit der Loyalität kann in unseren Herzen keinen so unmittelbaren Widerhall finden, wie bei den Spaniern des siebenzehnten Jahrhunderts, für deren Dichter derselbe ein Lieblingsthema war; allein wenn wir uns lebhaft in die Lage des Sancho Ortis in Lopes „Stern von Sevilla“ versetzen, dem von seinem Könige befohlen ist, den Bruder seiner Geliebten zu ermorden, so wird durch die Einbildungskraft doch auch auf unser Gefühl eingewirkt, so daß wir den Kampf in der Brust des edlen Ritters mitkämpfen, und in dieser Weise erklärt sich die Gunst, mit welcher das genannte Stück auf den deutschen Bühnen aufgenommen worden ist.

Die Wahrheit des Satzes, nur Ideen und Motive, die noch jetzt das Leben mächtig beherrschen, könnten bei uns im Drama von Wirkung sein, wird noch ausdrücklicher durch Schillers „Jungfrau von Orleans“ widerlegt. Die Idee von der nonnenhaften Keuschheit, der Sündhaftigkeit irdischer Liebe, auf welcher die Peripetie dieses Trauerspiels und der ganze Charakter der Johanna gegründet ist, liegt

der Gegenwart so fern wie möglich. Das Schuldgefühl, welches Johanna bei der Anklage ihres Vaters verstummen läßt, ist der ungeheuren Mehrzahl der heutigen Theaterbesucher beinahe unverständlich; selbst die Phantasie kann uns die auf eine Chimäre gegründete Empfindung der Heldin kaum näher bringen, und doch hat die „Jungfrau von Orleans" seit acht Dezennien bei jeder Vorstellung die begeistertste Aufnahme gefunden.

XXI.

Der trostlose Verfall des deutschen Theaters könnte den Gedanken nahe legen, dasselbe werde nun, da ein tieferes Sinken nicht möglich, sich wieder emporraffen und allmälich dem Sumpfe sich entwinden, in welchen es zur Schande des deutschen Namens geraten ist; indessen kann ich mich schwer solchen Hoffnungen hingeben. Es gibt manche achtbare Männer, welche mit ernstem Streben an einer Hebung der Bühne arbeiten; auch fehlt es bei einigen Souveränen nicht an gutem Willen in dieser Hinsicht. Doch scheint mir der Weg, den man zur Erreichung des Zieles empfiehlt oder einschlägt, ein durchaus unrichtiger zu sein. In den großen Blütenperioden des Theaters und der dramatischen Kunst waren die Bühnen durchaus volksmäßig und standen der gelehrten Bildung völlig fern, ja entwickelten sich zum Trotz und unter Widerspruch der letzteren.

Es sind uns zahlreiche Aeußerungen von Zeitgenossen des Lope de Vega aufbewahrt, worin die Werke dieses Dichters als ganz rohe, nur auf den Zeitvertreib der urteils-

losen Menge berechnete Erzeugnisse mit größter Verachtung erwähnt werden. Er selbst, der neben vielen flüchtig hingeworfenen auch so viele treffliche Werke hervorgebracht hat, war, wie aus seiner „Neuen Kunst, Komödien zu verfassen“, erhellt, in der Theorie mit den Gelehrten einverstanden, hielt Terenz und Seneca für die großen Vorbilder, die drei Einheiten für ein Erfordernis guter Dramen und schrieb seine Stücke, nach seinem eigenen offenen Geständnisse, nur um der Menge zu gefallen, so regellos. Auch im England der Königin Elisabeth ward ein Autor, der für die Volksbühne schrieb, gar nicht für einen Dichter gehalten. Es sind Aeußerungen von Spencer, Lord Bacon und anderen „höher Gebildeten“ auf uns gekommen, welche der auf dem Globe-Theater aufgeführten Schauspiele mit äußerster Geringschätzung als widersinniger, nur auf den großen Haufen berechneter Produkte gedenken. Shakespeare selbst legte unstreitig weit höheren Wert auf seine Sonette und im manirirten Stil der Italiener geschriebenen erzählenden Gedichte, als auf seine Bühnenstücke, und wenn er sich in einem der Sonette die Unsterblichkeit verhieß, so dachte er dabei gewiß an sich als Lyriker, nicht als Dramatiker.

Die Ansicht jener Zeit, wonach Schauspiele gar nicht zur eigentlichen Poesie gerechnet wurden, hat sich im englischen Sprachgebrauche bis auf unsere Zeit erhalten; denn derselbe unterscheidet noch heute poetry und drama. Aber gerade dadurch, daß die Dichter, frei von jedem Regelzwange, nur den Eingebungen ihres schaffenden Genius gehorchten, daß die Theater, unkontrollirt von Gelehrten und von zunftmäßigen Kritikern, die Stücke zur Aufführung

brachten, welche dem, sich nur seinem natürlichen Sinne hingebenden Publikum zusagten, erwuchs in beiden Ländern jener erstaunliche Flor des Dramas. Da jedem Talente die Schranken geöffnet waren und Stücke ohne Maß und Zahl zur Aufführung kamen, spornte und erhöhte der Wetteifer die Kraft der Dichter und entzündete ein Geist sich an dem andern. Bei der massenweisen Produktion kamen unstreitig viele schlechte Stücke zum Vorschein; aber aus den vielen, welche jeder Tag, jede Woche brachte, hoben sich die großen Werke hervor, die wir jetzt als unerreichbar bewundern. Man kann mit Sicherheit behaupten, daß sie gar nicht entstanden sein würden, wenn nicht jene Gunst der Umstände mitwirkend gewesen wäre. Kann man sich denken, daß Shakespeare auch nur ein einziges seiner Dramen zur Aufführung gebracht hätte, wenn es zuvor einem Dramaturgen vom Schlage unserer heutigen vorzulegen gewesen wäre? Noch viel weniger hätten die anderen zahlreichen Theaterdichter jener Zeit eine Aussicht gehabt, ihre Stücke auf die Bühne zu bringen.

Wenn die an Shakespeare gemachten Ausstellungen zum größten Teil sich nur auf die Verletzung willkürlicher Regeln beziehen, so erliegen Fletchers, Websters, Fords, Middletons, Rowleys, Dekkers Stücke in Bezug auf Erfindung und Ausführung oft dem gerechtesten Tadel; indessen auch sie sind so reich an Vorzügen und Schönheiten der seltensten Art, daß wir die damaligen Theaterzustände dafür preisen müssen, sie ins Leben gerufen und auf die Bretter gebracht zu haben. Es liegt nun zwar nicht in der Macht unserer Zeit, solche günstige Verhältnisse, unter welchen die Bühne, um einen Modeausdruck

zu gebrauchen, sich „organisch“ entwickelte, hervor zu rufen; aber das eine können wir doch von den alten Engländern und Spaniern lernen, daß eine Blüte des Theaters und der dramatischen Literatur sich nur dann entfalten kann, wenn ein Wettstreit der Dichter dadurch begünstigt wird, daß zahlreiche neue Stücke im hohen Stil inscenirt werden. Eine Anstalt, welche dem Publikum als tägliches Futter schale Schauspiele und Possen oder Uebersetzungen aus dem Französischen, dann, um den Schein der Ehre zu retten, einige „klassische“ Dramen aufführt und nur, als seltenste Ausnahme, das Trauerspiel eines neueren Dichters bringt, verdient gar nicht den Namen eines Theaters.

Was speziell die Darstellung klassischer Stücke betrifft, auf die man sich so viel zu gute thut, so hat dieselbe mit der lebendigen Kunst nichts zu schaffen. Wären auf dem Globe-Theater in der Regel die alten Schauspiele von George Peele und John Lilly als Musterstücke gespielt worden, dann dazu noch antike Tragödien in Uebersetzungen abwechselnd mit italienischen Farcen, und dazwischen nur hier und da das Werk eines Lebenden, so würde die englische Bühne sich nie weiter entwickelt haben. Man gründe in großen Städten eigene Schauspielhäuser für Lessing, Goethe, Schiller und wen man sonst noch zu den Klassikern zählt, aber man kränke diese großen Männer nicht dadurch, daß man sie benützt, um die weitere Entfaltung der dramatischen Poesie bei uns zu unterdrücken. Offenbar nun geschieht dies, wenn man ihre Schöpfungen, die jedem schon in der Kindheit als unerreichbare Vorbilder aufgestellt werden, und die dann fast jeder auch ohne Prüfung dafür hält, allwöchentlich einmal vorführt, an den anderen Tagen

dagegen dem Publikum ganz geringfügige Ware darbietet, die zur Poesie und Literatur gar keine Beziehung hat, und dann etwa ein- oder zweimal des Jahres die Tragödie eines Lebenden bringt. Diese tritt dadurch von vornherein unter den ungünstigsten Umständen auf; sie hat nicht nur an sich die schwere Konkurrenz mit ausgezeichneten Werken zu bestehen, sondern es ist ihr eigentlich unmöglich gemacht, siegreich aus dem Kampfe hervor zu gehen, indem das ganze Publikum mit der vollen Macht einer vorgefaßten Meinung für die Werke der Klassiker gegen das des Neulings Partei nimmt. Wäre das letztere auch ein Meisterstück, wie die Welt noch keines kennt, es müßte doch hinter dem einmal Anerkannten zurückstehen, und hätte höchstens die Aussicht, später im Laufe der Jahrzehnte zu verdienter Schätzung zu gelangen.

Ebenso müßten denn, wenn überhaupt noch an einen Aufschwung der dramatischen Poesie gedacht wird, in den größeren Städten Deutschlands eigene Bühnen gegründet werden, auf denen die lebenden Dichter einzig mit einander um den Kranz streiten, nicht aber einen, schon von vornherein zu ihrem Nachteil entschiedenen grausamen Kampf gegen die bereits anerkannten Meister aufnehmen müssen.

Wie selbst Werke von untergeordnetem Werte, wenn sich einmal ein günstiges Vorurteil für sie gebildet hat, als Medusenschilde gebraucht werden können, um andere spätere Stücke, die sich etwa in ihre Nähe wagen möchten, zurück zu schrecken, zeigen verschiedene Beispiele. In Frankreich haben Corneilles Tragödien bis in unser Jahrhundert hinein das höchste Ansehen behauptet. Der treffliche Maler Ingres hat kein Bedenken getragen, in seiner Apotheose des Homer

den Verfasser des „Cid“ in den Chor der größten Dichter aller Zeiten aufzunehmen; die Mehrzahl der Franzosen hält dies noch heute für ganz gerechtfertigt und würde es dagegen anmaßend und lächerlich finden, wenn wir den Anspruch erheben wollten, Goethe und Schiller in jenen Chor einzureihen. Nun aber steht in Deutschland wohl die Meinung fest, daß Corneille seines angemaßten Ranges zu entsetzen sei: über seine „Rodogune“ hat Lessing das Vernichtungsurteil gesprochen; sein „Cid“, der als sein größtes Werk gepriesen wird, ist einfach die Bearbeitung eines spanischen Originals, die, auch wenn sie gut wäre, ihm nur den Ruhm eines West, des Bearbeiters von „Donna Diana“, verliehe, in ihrer wirklichen, höchst problematischen Beschaffenheit jedoch ihm auch nicht die kleinste Faser eines Lorbeerblattes eintragen kann. Dennoch ist kein Zweifel, daß, wenn auf dem Théâtre-Français die „Rodogune“ oder der „Cid“ zur Aufführung käme und hiernächst die ungleich vorzüglichere Tragödie eines lebenden Dichters, der Vergleich in den Augen der ungeheuren Mehrheit der Zuschauer doch zu Ungunsten des modernen Stückes ausfallen würde. Bei den meisten Menschen wird nämlich das Lob wie der Tadel, die ihnen früh eingeprägt worden sind, so zur fixen Idee, daß sie gar nicht mehr prüfen, sondern an dem einmal angelernten Urteil für immer festhalten. — Auch Alfieri kann hier genannt werden. Seine Landsleute halten ihn für einen der größten Tragiker, und der neuere Literarhistoriker Emiliano Giudici nennt den „Prometheus“ des Aeschylus, Shakespeares „Macbeth“ und Alfieris „Saul“ als das höchste, was die dramatische Kunst überhaupt geleistet hat; kaum ein Italiener würde

zugeben, Schillers „Don Carlos" könne an Wert nur irgend mit Alfieris „Philipp II." verglichen werden. Ich habe in Italien verschiedene neuere Trauerspiele gesehen, die mir weit vorzüglicher schienen, als die jenes uns so starr und trocken bedünkenden Dichters. Allein äußerte ich diese meine Ansicht gegen einen Italiener, so wurde sie fast als ein an ihrem tragischen Parnasse begangener Frevel betrachtet.

Mit obigem sollte nur gesagt sein, daß es keinen Kanon für die Klassizität gebe, daß die Meinungen darüber nach Völkern und Zeiten sehr verschieden sind. Im übrigen will ich nicht bestreiten, daß die, das „klassische" Repertoir unserer Bühnen bildenden Stücke wert seien, auch in der Folgezeit auf eigenen Theatern, die etwa den Titel „Konservatorium der dramatischen Kunst" führen könnten, gespielt zu werden. Nur bilde man sich nicht ein, damit etwas Großes geleistet zu haben. Wie das Erläutern und Kommentiren älterer Schriften keineswegs ein Zeichen für die Blüte unserer Literatur ist, so können auch wiederholte Aufführungen älterer Dramen im mindesten nicht für das Zeichen einer gegenwärtigen goldenen Aera des Theaters gelten.

Unsere Intendanten und Dramaturgen trifft nun der Vorwurf, daß sie, während sie die Fortentwicklung der dramatischen Poesie unterdrücken, sich scheinheilig das Ansehen geben, als ob Schiller, Goethe, Shakespeare Dichter nach ihrem Sinne wären. Es ist doch wohl keinem Zweifel unterworfen, daß, wenn die Tragödien, die sie als Meisterstücke preisen, heute von unbekannten Verfassern neu einlaufen sollten, sie nicht ein einziges davon annehmen,

vielmehr alle jene Ausstellungen, die sie regelmäßig an Werken neuerer Autoren machen, auch hier vorbringen würden; ja, hier noch viel stärker und entschiedener, denn heutige Dichter nehmen, oft zum Schaden des höheren Wertes ihrer Stücke, notgedrungen schon viel mehr Rücksicht auf die Anforderungen der Regisseure; wohl wissend, daß deren Rotstift unbarmherzig in ihrem Manuskript wüten und ihre Verse, ohne jede Rücksicht auf die Metrik, verstümmeln werde. fassen sie sich möglichst kurz und werden nicht leicht fünf Akte einschicken, die auch nur so lang wären wie zwei des „Don Carlos“. Im Hinblick auf die Scheu der Maschinisten vor Dekorationswechsel sind sie im voraus darauf bedacht, die Verwandlungen der Scene auf das Unvermeidlichste einzuschränken und deren nicht zum dritten Teile so viele für sich zu begehren, wie sie Shakespeare, Schiller und Goethe, auch noch, nachdem man sie „bühnenmäßig“ eingerichtet, zugestanden werden. Den ästhetischen Doktrinen endlich und willkürlichen Regeln, die einmal bei uns im Schwange sind, suchen sie sich viel sorgfältiger anzubequemen, als jene Klassiker es thaten; denn sie wissen wohl, daß unsere Dramaturgen diese Regeln auswendig gelernt haben, um, sobald sie eine Verletzung derselben in einem ihnen eingereichten Stücke entdecken, dieses, unter Erteilung eines Verweises, an den Verfasser zurück zu schicken. Sie wissen überdies, daß jeder Kritiker zunächst hiernach späht, und werden daher kein Trauerspiel der „verehrlichen Intendanz“ zustellen, das einen leidenden Helden hätte wie der „Lear“, oder einen solchen, dessen „Schicksal man nicht zu dem eigenen machen“ könnte, wie Goethes „Clavigo“. Wenn nun unsere Bühnenleiter, ernstlich

zur Rede gestellt, behaupten, die klassischen Stücke möchten zwar auch an Verstößen gegen die Vorschriften der Aesthetik, sowie an sonstigen Mängeln leiden, diejenigen moderner Autoren jedoch seien so viel geringer an Wert, daß es sich deshalb nicht der Mühe lohne, sie in Scene zu setzen, so muß gegen eine solche Aufstellung in ihrer Allgemeinheit entschieden Verwahrung eingelegt werden. Den Werken eines Goethe und Schiller kommt von vornherein die Gunst des deutschen Publikums entgegen, wie die der Franzosen denen Racines und Corneilles. Alle kennen sie und sind auf ihre Schönheiten aufmerksam gemacht worden, auch wenn sie solche nicht selbst hätten herausfinden können; was Wunder daher, daß ihnen immer Beifall zu teil wird! Jedes neue deutsche Drama dagegen hat hierin einen äußerst schweren Stand: es ist allen fremd, keinem Zuschauer sind seine Vorzüge vorher verkündigt worden oder, wenn es geschehen ist, hat man Mißtrauen dagegen, denn man wittert „Reklame“.

Auch viele jetzt als klassisch anerkannte Schauspiele sind bei ihrem ersten Erscheinen mit Ungunst aufgenommen und von der Kritik mit Schmähungen überhäuft worden; alle ihre guten Eigenschaften, die jetzt jeder preist, wurden anfänglich verkannt und haben sich erst nach und nach Geltung verschafft. Denn nicht bei einer, selbst nicht bei drei oder vier Vorstellungen läßt sich der Gehalt einer Tragödie ganz erkennen. Nun aber legen unsere Intendanten eine solche, wenn sie nicht sogleich mit dem höchsten Applaus gekrönt wird, alsbald wieder beiseite und führen dann den mangelnden Erfolg nicht nur als Beweis des Unwertes gegen dieselbe an, sondern stützen sich auch auf ihn, um mindestens für

ein Jahr allen modernen Dramatikern die Thüre zu weisen. Es zeugt indes von dem untersten Stande der Bildung, den Beifall des Publikums und der Tageskritik als den Gradmesser für den Wert eines Werkes anzusehen. Selbst Schauspielen, deren außerordentliche Bedeutung, nachdem sie ein halbes Jahrhundert hindurch um ihre Existenz gekämpft, wenigstens in der Literatur gewürdigt wird, ist solcher Beifall bei der Aufführung auch heute nicht gesichert. Aber sogar wenn ein neues Trauerspiel gefällt, wenn es volle Häuser macht, pflegen die Direktoren, wie ich viele Beispiele davon anführen kann, es doch wieder beiseite zu legen, als ob sie absichtlich ihre Geringschätzung aller modernen Produktion ausdrücken wollten. Nein! wer von unseren gegenwärtigen Theateranstalten noch irgend etwas für den Aufschwung des höheren Dramas erwartet, der muß einen Glauben haben, um Berge zu versetzen. Von jenen umherziehenden, und bald hier bald dort ihre Gerüste aufschlagenden Schauspielunternehmern, für welche der junge Lessing, Klinger und andere Autoren des vorigen Jahrhunderts ihre Stücke schrieben, konnte viel eher ein Heil für die Bühnenpoesie ausgehen. Denn, was hierfür die Hauptbedingung ist, diese vagirenden Theaterprinzipale führten neue Schauspiele in Menge auf. In Italien und Spanien besitzen noch jetzt alle größeren Städte Bühnen, auf denen dasselbe geschieht. In Madrid werden oder wurden, wenigstens noch vor einigen Jahren, im Teatro del Principe fast jede Woche ein oder zwei neue Dramen in Versen zur Darstellung gebracht; findet eines derselben besonders großen Beifall, so wird es häufig wiederholt; sonst kommt ein anderes an die Reihe. Daß oft das

geringere mit Applaus überschüttet wird, während das gute in dieser Hinsicht zurückstehen muß, ist wahr, denn das liegt in der Unvollkommenheit der Welt. Aber die Dichter können ihre Werke doch mit Leichtigkeit zur Aufführung bringen und an das Publikum appelliren, was ihnen bei uns, mit den seltensten Ausnahmen, versagt wird. In keinem andern Lande herrscht, so viel ich weiß, der Zustand, daß die Theater ihr Repertoire in erster Reihe aus großen, spektakulösen und durch scenischen Pomp die Menge anziehenden Opern, dann aus Uebersetzungen nach dem Französischen, Possen und ordinären Lustspielen sowie Sensationsstücken, die einer gerade herrschenden Tagesrichtung schmeicheln, auch vielleicht eine löbliche Tendenz haben, die nur nichts mit der Poesie zu schaffen hat, zusammensetzen, dazwischen einmal, zu ihrer Ehrenrettung, ein älteres Drama von anerkanntem Rufe insceniren, und endlich, wenn überhaupt, nur ausnahmsweise jährlich ein paarmal ein neues Trauerspiel bringen. Das heißt doch wohl die dramatische Poesie auf den Aussterbeetat setzen! Auch die Entreprisen, die unter der Firma, die dramatische Kunst zu fördern, in neuester Zeit ins Leben getreten sind, haben hierzu den falschesten Weg eingeschlagen, indem sie hauptsächlich nur dem Dekorationswesen, den Kostümen und, im günstigsten Falle, der mimischen Kunst ihre Aufmerksamkeit widmen. Die dramatische Poesie hat nicht das mindeste von ihnen zu hoffen; sie könnte nur zu neuer Blüte gebracht werden durch Schaubühnen, welche nach demselben Prinzipe geleitet würden, wie diejenigen, auf denen Lope de Vega und Shakespeare zuerst ihre Zuhörer entzückten.

XXII.

Ueberall, wo die Tragödie geblüht hat, ist sie auch vor der Darstellung furchtbarer Vorgänge nicht zurückgebebt. Ein großer Teil der Mythen, auf die Aeschylus seine Trauerspiele gründete, und die nach ihm im Wettstreit auch von den übrigen griechischen Tragikern bearbeitet wurden, ist gewiß im hohen Grade schrecklich. Man denke nur an die Greuel des Tantalus und seines Geschlechts, an die mit Blutschande und Augenblendung erfüllte Geschichte des Oedipus, an die Sage von Pentheus, den Euripides nahezu vor den Augen der Zuschauer von den Bacchantinnen in Stücke reißen läßt, und so weiter. Auf die spanische Bühne ist oft gleich Furchtbares gekommen; in einem trefflichen Drama von Lope de Vega, „Fuente Ovejuna", wird der abgehauene Kopf eines liederlichen und tyrannischen Komturs, der von seinen Unterthanen ermordet worden ist, unter wilden Gesängen und Orgien des Volkes auf einer Pike umhergetragen. In Calderons „Locken des Absalon" werden die grauenvollen Vorgänge in der Familie des Königs David dargestellt, und man erblickt Absalon, wie er, vom Speere durchbohrt, von seinen Locken gehalten, am Zweige eines Baumes hängt. Die älteren englischen Dramatiker, wie der Verfasser der „Spanischen Tragödie" und Marlow in seinem „Tamerlan" hatten schon in allen möglichen Greueln geschwelgt, als der junge Shakespeare im „Titus Andronicus" in ihre Fußstapfen trat. Dieser größte aller Dramatiker ist auch später in seinen gewaltigsten Tragödien „Lear", „Macbeth", „Richard III.", „Othello"

nicht viel hinter den Schrecknissen seines Jugendwerkes zurückgeblieben. In neuerer Zeit macht sich nun vielfach die Meinung geltend, die Nerven des heutigen Geschlechtes vertrügen nicht mehr so Entsetzliches; die Darstellung furchtbarer Begebenheiten von der Art, wie sie in den erwähnten Trauerspielen vorkommen, seien daher von unseren Bühnen fern zu halten. Wäre diese Ansicht richtig, so müßte die Zukunft auf die tiefsten Erschütterungen des Trauerspiels, und somit auf die höchste Gattung des letzteren verzichten. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß keine anderen Tragödien die gewaltige, die innerste Seele aufwühlende Macht über die Menschen üben, wie die genannten, also gerade die mit dem furchtbarsten Inhalte angefüllten Werke Shakespeares. Das einzige, was der in Rede stehenden Meinung zugegeben werden kann, ist, daß die Vorführung von Akten der Brutalität auf der Bühne, wie zum Beispiel das Austreten der Augen Glosters im „Lear", zu vermeiden ist und daß überhaupt die Aufgabe des Dichters darin bestehen muß, das materielle Grausen in den Hintergrund zu drängen, dagegen mit ganzer Kraft auf Hervorrufung und Steigerung des geistigen Entsetzens hin zu arbeiten. Auf diese Art erhebt das Ideale der Darstellung das Gemüt über das Empörende in dem wirklichen Vorgange. Das hat auch Shakespeare in den genannten Tragödien gethan und die wenigen krassen und verletzenden Grausamkeiten sind nur als leicht zu tilgender Rest aus einer früheren Periode des englischen Theaters in ihnen übrig geblieben. Das Uebermaß grauser Vorgänge auf der Scene und überhaupt das Vorwalten des m a t e r i e l l e n Schreckens eben ist Ursache, daß „Titus Andronicus" für

uns nicht mehr genießbar ist. Dagegen würde es kläglich sein, wenn das heutige Geschlecht so herunter gekommen wäre und so zerrüttete Nerven hätte, daß es geistige Erschütterungen von jener furchtbaren Art wie im „König Lear" nicht mehr vertragen könnte. Auch ist dies ein ganz leeres Vorgeben. Die romantische Schule in Frankreich, zum Beispiel Alexander Dumas in seiner „Tour de Nesle" und Victor Hugo in „Le roi s'amuse", hat unter großem Beifalle des Publikums und bei stets überfüllten Häusern Vorgänge auf das Theater gebracht, die an Grauenhaftigkeit den von den altenglischen Dramatikern mit Vorliebe gewählten Stoffen nicht nachstehen. Hier, zum mindesten in dem Stücke von Victor Hugo, ist das Gräßliche durch die poetische Behandlung noch immer so geadelt, daß es nichts Verletzendes hat. Wie thöricht aber das Vorgeben von der Nervenschwäche unseres Publikums ist, zeigt sich in französischen Schauspielen ganz untergeordneter Art, in welche durch nackte realistische Darstellung scheußlicher Ereignisse aus dem gewöhnlichen Leben auf sensationelle Erschütterung hingearbeitet wird und die doch große Anziehungskraft bei uns geübt haben, wie zum Beispiel das Melodrama „Drei Tage aus dem Leben eines Spielers". Wenn unsere Theaterbesucher Erschütterungen von dieser Art nicht mehr vertragen könnten, so würde ich ihre Nervenschwäche preisen.

XXIII.

Es scheint ein durch die Natur der dramatischen Dichtgattung bestimmtes Gesetz zu sein, daß ein Drama eine gewisse Grenze nicht überschreite. Und zwar gilt solches nicht bloß von den für die Darstellung, sondern auch von den für die Lektüre bestimmten Schauspielen. Ein dramatisches Werk in zehn Bänden würde weder auf eine Bühne kommen, noch einen Leser finden. Die Moralitäten und Mysterien des Mittelalters, die oft einen ungeheuren Umfang hatten und Wochen zu ihrer Aufführung gebrauchten, können hier nicht in Betracht kommen; sie stehen auf einer noch ganz untergeordneten Stufe der Kunst und sind nur der Embryo, aus denen die letztere sich entwickelt hat. Sobald das Drama sich mehr auszubilden begann, strebte es auch nach größerer Kürze und Konzentration der Handlung. Wenn neuere Dichter ihren Schauspielen einen zu großen Umfang gaben und so, wenigstens annäherungsweise, wieder in die ursprüngliche Unform zurückfielen, so versetzten sie ihren Werken sogleich selbst den Todesstoß. Dies thaten die deutschen Romantiker, Tieck an der Spitze; dem „Octavian“ und „Fortunat“ des letzteren fehlt es, namentlich in den komischen Partien, nicht an schönen und ergötzlichen Scenen. Aber die Wirkung wird abgeschwächt durch die außerordentliche Breite, und nur wenige werden das Ganze ohne Anstrengung zu Ende lesen können. Daß Brentanos „Gründung von Prag“, die von Mitgliedern und Anhängern der Schule als eines

der bedeutendsten Werke der deutschen Poesie gepriesen wurde, daß Arnims „Halle und Jerusalem“ jetzt so gut wie verschollen sind, hat seinen Grund keineswegs im Mangel an Talent, das in ihnen bekundet wäre, sondern in ihrer übermäßigen Länge. Aber wenn unsere heutigen Bühnenleiter, in das andere Extrem überspringend, verlangen, daß jedes Trauerspiel in höchstens drei Stunden abgespielt werden könne, so ist dies eine ganz widersinnige Forderung. Ein Drama mit sehr reicher Handlung und vielen darin vorkommenden Thaten und Begebenheiten erfordert einen größeren Umfang als ein solches von einfacherer Aktion. Shakespeare hat im „Lear“ den ungeheuren Reichtum des faktischen Inhalts schon so sehr zusammengedrängt wie irgend möglich, und doch ist die Tragödie um ein Drittel länger ausgefallen als „Macbeth“. Für Schillers „Don Carlos“ und „Wallenstein“ würde es unstreitig von Vorteil gewesen sein, wenn der Dichter die zu große Breite in der Ausführung vermieden hätte. Diese Stücke werden sich aber doch nie, ohne daß sie dadurch geschädigt und nahezu zerstört würden, so zusammenziehen lassen, daß sie sich in drei Stunden abspielen ließen. Zur Zeit als dieselben entstanden, waren Theaterleiter und Publikum noch so vernünftig, daß sie einer Tragödie bei der Aufführung eine Zeitdauer von vier bis fünf Stunden einräumten. Den einmal anerkannten Dramen wird dies auch heute wohl noch zugestanden; aber den neueren Tragödien mißt man die Zeit immer kärglicher zu, und wie soll ein Dramatiker noch mit Begeisterung schaffen, wenn er, die Uhr in der Hand, aufs sorgfältigste abmessen muß, ob sein Stück auch die ihm zugemessenen drei Stunden um ein paar

Minuten oder Sekunden überschreite, wenn er im Geiste immer schon den Lärm der um halb zehn Uhr gerückten Stühle und aufbrechenden Zuschauer hört?

XXIV.

Ein Kunstgriff, mittelst dessen sich jedes Drama unfehlbar tadeln läßt, ist folgender. Wenn in demselben in gewissen Scenen die Handlung sich zu besonders schlagender Wirkung konzentrirt, wobei natürlich auch der sceniſche Apparat, den die jedesmalige Situation an die Hand gibt, zur Verwendung kommt, so heißt es: das sind verwerfliche Theatereffekte. Fehlt es dagegen einem Stücke an derartigen Scenen, so wird gesagt: es macht keine Wirkung bei der Aufführung, es ist uninteressant und so weiter. Nun besteht die Kunst eines guten dramatischen Dichters darin, sich die besonders wirkungsvollen und ergreifenden Momente, die er seinem Stoffe zu entlocken vermag, nicht entgehen zu lassen; wenn es möglich ist, dieselben recht augenfällig zur äußeren Erscheinung zu bringen, desto besser; denn um so mächtiger wird der Eindruck sein, den sie auf die Zuschauer machen. So sind alle großen Dramatiker verfahren. Welche Fülle der gewaltigsten Effekte zum Beispiel in Shakespeares „Macbeth“! Erst die Erscheinung der Hexen, dann die Ermordungsscene und unmittelbar darauf die Galgenspäße des Pförtners, hierauf das Gastmahl mit der furchtbaren Erscheinung Banquos, weiter die Scene in der Hexenküche mit der Zukunftsprophezeiung an Macbeth und dem kolossalen Effekt, daß die Hexen vor dem wie

vernichtet hingesunkenen König einen Tanz aufführen, um ihn zu erheitern.

Goethe ist noch nie der Vorwurf gemacht worden, er sei ein Effekthascher; dennoch hat er in der Erscheinung von Klärchens Geist im „Egmont" einen Theatercoup angebracht, der schön und poetisch ist, aber ganz füglich auch wegbleiben konnte. Das Zusammentreffen Clavigos mit der Leiche seiner Geliebten am Schlusse des Trauerspiels gehört eben dahin.

Nicht minder gut wußte Schiller alles zu benützen, was sich seinem Gegenstande in solcher Hinsicht abgewinnen ließ. Man denke nur an die „Jungfrau von Orleans"! Da haben wir unter anderem die Erscheinung des schwarzen Ritters, die Anklage Johannas durch den Vater und ihr Verstummen unter rollenden Donnerschlägen, ferner den Moment, wo sie sich durch Zerreißung ihrer Ketten befreit und so fort. Ebenso reich an dergleichen „Theaterstreichen" sind die spanischen Dramatiker, und Lessing hat das ausdrücklich an ihnen gepriesen. Ein besonders großer Meister in dieser Beziehung ist Calderon, weshalb er auch der Theaterdichter par excellence genannt worden ist. — Wenn man nun neuere Dichter tadeln will, so behauptet man: Effekte sind nur dann berechtigt, wenn sie durch den Stoff geboten und durch die Handlung notwendig herbeigeführt werden. Dieses Vorgeben ist indes völlig grundlos. Kein einziger der angegebenen Effekte ist durch den Stoff geboten; ein anderer Dichter könnte die Geschichte des Macbeth bearbeiten, ohne daß in derselben die Gastmahlscene oder die Hexenküche vorkäme. Daß auf der andern Seite, wie nirgend der Mißbrauch unmöglich ist, ein Stück

mit theatralischen Effekten überladen sein kann, daß es auch solche Theaterstreiche gibt, die, weil gewaltsam herbeigeführt oder an sich roh, getadelt werden müssen, stelle ich nicht in Abrede.

XXV.

Ein großer Teil der Ausstellungen, welche nicht nur von ungebildeten Zuschauern, sondern auch von Tageskritikern gegen dramatische Werke gemacht werden, beruht auf einem groben Verkennen der poetischen Form, auf einer Verwechslung dessen, was nur in der gemeinen Realität gilt, mit den Gesetzen, welchen die Kunst allein zu gehorchen hat. In dieser Hinsicht herrschen bei uns noch immer ähnliche Mißverständnisse wie zu der Zeit, als die Satzungen Boileaus und die sogenannten klassischen Regeln in ganz Europa für unumstößlich galten, aber doch in verschiedener und eigentlich umgekehrter Weise. Früher nämlich hielt man das Gebot der Zeit und Ortseinheit für unverbrüchlich, welches der Phantasie gar kein Recht einräumen wollte und deshalb keine Veränderung des Schauplatzes zuließ, der ja faktisch, wenn auch die Coulissen wechseln, immer der nämliche bleibt und nur durch die Einbildungskraft in einen andern verwandelt werden kann. Ebenso sollte während der Handlung eines Dramas nur so viel Zeit verfließen dürfen, wie die Aufführung des Stücks in Anspruch nahm und es galt schon für tadelnswert, wenn ein Dichter von den Zuschauern verlangte, sich

vorzustellen, daß während der zwei oder drei Stunden, welche ihm bei der Darstellung zugemessen waren, deren vierundzwanzig verflössen. Diesem äußersten Realismus entsprechend nun hätten die Tragiker auch die Prosa und zwar in ihr die kriechendste Sprache des gewöhnlichen Lebens anwenden müssen, denn jene beiden Einheiten hatten nur dann Sinn, wenn die Handlung ein realer Vorgang war, dem man auf der Bühne zusah, und es war ein Widerspruch, daß die Personen, die man auf den Brettern in Wirklichkeit handeln und leiden zu sehen glauben sollte, in Versen sprachen. Höchst inkonsequent aber nun war in der Tragödie der Franzosen nicht nur die metrische Form geboten, sondern Corneille und Racine, sowie auch die Deutschen Weiße und Kroneck schufen sich sogar eine eigene Phraseologie, die zwar mit der Poesie nicht viel gemein hatte, aber von der Sprache des gewöhnlichen Lebens möglichst entfernt war und in welcher viele Worte und Wendungen, welche in diesem gebräuchlich sind, nicht angewendet werden durften. Heute nun hat man das Ding auf den Kopf gestellt.

Nachdem seit Lessing am einleuchtendsten wohl durch Schlegel das Widersinnige, auf einer Negation aller Kunst Beruhende der Orts- und Zeiteinheit dargelegt worden ist, fordert niemand mehr dieselbe; konsequent müßte man nun zugeben, daß das Drama, welches keine wirklich vor unseren Augen geschehende Aktion ist, sondern auf einem idealen Boden steht, auch seine eigene poetische, von der Sprechweise des gewöhnlichen Lebens verschiedene und über dieselbe erhobene Sprache führen müsse; jedoch von dieser Einsicht sind viele, ich möchte sagen die meisten, weit entfernt.

Wären sie hiebei nun wirklich konsequent, sprächen sie offen aus, der Vers sei als unnatürlich von der Bühne zu verbannen, dann wüßte man wenigstens, woran man mit ihnen wäre, und müßte ihnen vorhalten, daß selbst die Sprache Ifflands ihrem Ideal von Natürlichkeit noch keineswegs entsprechen würde, daß die Diktion, welche sie befriedigen könnte, durchaus die des alltäglichen Lebens sein müßte. Aber so klar sprechen sich die Vertreter des Realismus nicht aus, dagegen machen sie sehr oft Ausstellungen, wonach diese oder jene Worte im Drama unnatürlich sein sollen, was doch nur wahr wäre, wenn die Alltagsrede die Norm in der Poesie abgäbe. Ich will nur ein Beispiel hievon, das sich verhundertfachen ließe, anführen. Mehrmals habe ich gelesen, der Ausruf: „Weh mir, ich sterbe!" sei unzulässig, weil kein Sterbender denselben ausstoße. Was nun das „Weh mir" anbetrifft, so ist dies allerdings ein im gewöhnlichen Leben nicht üblicher Stoßseufzer, aber die Poesie redet eine andere Sprache und sie müßte aufhören, wenn in ihr, wie in der Wirklichkeit, nur geächzt und geröchelt werden sollte. Von den Worten „ich sterbe" dagegen läßt sich nicht einmal behaupten, daß Verwundete, gefallene Krieger und so weiter sie nicht in ihren letzten Augenblicken ausstießen. Oder soll der Dichter, um natürlicher zu sein, sie etwa sagen lassen: „Auweh, es ist aus mit mir!"? Indes auch, wenn der erwähnte Ausruf in der Aktualität nicht vorkäme, der Dramatiker müßte ihn gebrauchen, damit die Zuschauer erfahren, daß der oder jener stirbt; er kann da, wo es darauf ankommt, daß dies gewußt werde, die Leute nicht stumm wie die Fliegen niedersinken lassen. Es gehört dies,

sowie vieles andere, zu den unentbehrlichen Requisiten des Dramas.

Selbst das am meisten naturalistische Stück ist ohne solche Notbehelfe, deren eine ganze Menge existirt, und wozu auch das „beiseite“ und der Monolog gehören, nicht denkbar, sie bilden eine der Grundbedingungen der dramatischen Form überhaupt. Beide sind dem gewöhnlichen Leben ganz fremd oder kommen nur bei Irrsinnigen vor, aber wer sie aus der dramatischen Poesie verbannen will, der sucht diese selbst zu zerstören. Aus dieser einen Erwägung aber erhellt die maßlose Verkehrtheit der naturalistischen Prinzipien in ihrer Anwendung auf das Theater.

XXVI.

In manchen Kritiken, wie in den mündlichen Aeußerungen solcher, die ihre Weisheit aus ihnen schöpfen, bin ich dem Satze begegnet, die Sprache im Drama müsse charakteristisch sein, das heißt, sie müsse sich nach dem Wesen, dem Stande und den Verhältnissen des jedesmal Redenden modifiziren. Da es mir schwer fällt, anzunehmen, daß alle diejenigen, welche solche Doktrinen feilbieten, unbekannt mit den Meisterwerken der dramatischen Kunst seien, so will ich glauben, daß manche unter ihnen sich über den Sinn ihrer Worte nicht klar sind, und etwa nur meinen, jede Person eines Dramas müsse, wie ihrem Charakter gemäß handeln, so auch Gefühle, Absichten und Gesinnungen ausdrücken, die demselben entsprechen. Dies ist selbstverständlich; denn sonst wäre gar keine Charakteristik möglich.

Aber es muß cum grano salis verstanden werden. Niemand trägt seinen Charakter wie eine offene Rolle in der Hand, vielmehr verhüllen viele denselben sorgfältig, nicht nur für andere, sondern täuschen sich auch selbst über ihn und denken weit günstiger über sich, als eben nötig wäre, so daß sie auch demgemäß sprechen; der Neidische wird oft von Wohlwollen gegen denjenigen überfließen, dem er die Augen auskratzen möchte, der Gemeine die edelsten Gesinnungen zur Schau tragen. Wenn der erwähnte Satz sagen will, jede Figur eines Schauspiels müsse sich einer andern Art des sprachlichen Ausdrucks bedienen, so ist derselbe grundfalsch und findet in den höchsten Mustern des Dramas keinen Haltepunkt. Bei den Griechen, die noch heute die unerreichten Vorbilder des poetischen Stils sind, ist die Sprache ein gleichartiges Gewand, das alle Gestalten ihrer Tragödien wie Komödien tragen. Der Ausdruck wird in Momenten der Leidenschaft wohl bilderreicher und nimmt einen höheren Schwung an, allein er ist für die Personen aus dem Volke, die gemeinen Krieger und Boten ebenso gewählt und mit poetischem Schmucke bekleidet, wie für die Götter, Könige und Helden. Man braucht nur eine Seite des Aeschylus aufzuschlagen, um sich hievon zu überzeugen. Gleich der Anfang des „Agamemnon" beweist dies; wenn den Dienern im Unterschiede von den Herrschern eine niedrigere Redeweise zukäme, könnte sicher der Wächter des Palastes nicht „von der Sterne nächtlicher Zusammenkunft" und „jenen lichten Herrschern, die dem Menschen Frost und Hitze bringen, leuchtend aus dem Aetherduft" sprechen. Bei Sophokles verweise ich auf den Botenbericht über den Tod des Oedipus auf

Kolonos, wo wir zwar, wie bei diesem Dichter überhaupt, geringere Bilderpracht, aber den nämlichen hohen Adel des poetischen Ausdrucks finden, dessen sich der König von Theben selbst bedient hat. Ebenso wie die Tragiker verfuhren auch die Komiker. Aristophanes legt in seinen Lustspielen oft Leuten aus der Hefe des Volkes die wundervollsten Verse voll dichterischen Schwunges in den Mund. Wenden wir uns nun zu Shakespeare, der weit naturalistischer war, als die alten Dramatiker, so könnte man, auf einzelne Beispiele gestützt, annehmen, er habe seinen Figuren grundsätzlich eine nach ihrem Charakter und ihrem Stande wechselnde Ausdrucksweise geliehen, indessen ist dieses durchgehend keineswegs der Fall. Wenn Jago im „Othello" seiner gemeinen Sinnesart entsprechend auch eine niedere cynische Sprache führt, so hält dagegen Richard III., der, obgleich durch seine Tapferkeit etwas geadelt, doch ein gleich großer Bösewicht ist und sich in mehreren Zeichen als der gemeinste Intrigant zeigt, metaphernreiche, mit poetischem Schmuck fast zu sehr überschüttete Reden.

Ein weiteres Beispiel mag zeigen, daß der britische Dichter den hochgefärbten poetischen Ausdruck keineswegs für die Helden seiner Dramen aufspart. Gleich im Beginne des „Macbeth" stattet ein gemeiner Soldat dem Duncan einen Schlachtbericht im höchsten dichterischen Stile ab. Ich führe nur die Verse an: „Wie wenn von dorther, wo der Sonne Schein beginnt, ein Wetter stürmt und Schiffbruch droht, so sprudelt Unheil aus dem Quell hervor, der Heil verhieß."

Und in diesem Stil ist die ganze lange Rede. Dieselbe

zeigt zugleich, wie weit der britische Dichter entfernt war, die realistische Wahrheit sich zum Gesetz zu machen; der Soldat nämlich, der den Mund so voll nimmt und von poetischer Beredsamkeit überfließt, ist schwer verwundet und ruft zuletzt: „Doch mir wird schwach, die Wunde schreit nach Hilfe.“ In der Wirklichkeit würde sicher nicht nur ein Soldat, sondern selbst ein höherer Offizier in solcher Situation nur einen ganz kurzen Rapport geben und weder „von Kanonen, die überladen sind mit doppeltem Gekrach“, noch „von dem Ungeziefer der Natur“ sprechen. Allerdings hat Shakespeare oft die Plebejer und Personen aus den unteren Volksklassen der gewöhnlichen prosaischen Redeweise gemäß sprechen lassen, aber keineswegs ist dies von ihm grundsätzlich durchgeführt worden, und vom Standpunkt der Kunst aus betrachtet, ist das Verfahren der griechischen Dichter sicher das empfehlenswertere.

Etwas anders als die alten Tragiker sind die spanischen Dramatiker verfahren, indem sie den Vertretern des nüchternen Alltagverstandes, den Spaßmachern oder Graziosos im Gegensatz zu den Personen der höheren Stände eine ihrer Sinnesart gemäße plane Sprechweise liehen; aber sie haben auch hier doch immer die Versform beibehalten, und ich möchte behaupten, daß dies Verfahren das richtigere ist. Möge man, wo es dem Inhalt entspricht, ganze Stücke in Prosa schreiben. Allein das Unterbrechen von metrischen Reden durch prosaische stört die Einheit des Tones. Der Vers ist im Schauspiel gerade dasselbe, was die Musik und der Gesang in der Oper ist; die letztere geht in einer Welt vor, wo der Gesang die gewöhnliche Rede ist, und wenn die Sänger plötzlich zu sprechen beginnen, so wird

der Zuhörer aus dem Himmel der Töne in die gemeine Wirklichkeit herabgestürzt und der musikalische Teil der Oper kann ihm gar nicht mehr als eine lebendige, fortreißende Handlung, sondern nur noch als ein Konzert erscheinen; daher denn auch Mozarts „Don Juan“ mit Recht jetzt mit den ursprünglich dazu komponirten Recitativen aufgeführt wird und Berlioz solche zu Webers „Freischütz“ gesetzt hat, mit welchen er an der großen Oper zu Paris gesungen wird. Ganz ebenso aber ist es in der Tragödie und im höhern Lustspiel eigentlich widersinnig, wenn die handelnden Personen aus den Versen, die man sich als ihre gewöhnliche Sprache denken muß, plötzlich in die Prosa verfallen, welche im Parterre oder auf der Galerie geredet wird.

XXVII.

In diesen Gedanken über das Drama sind nur einige Proben aus der kritischen Suppe, die jahraus jahrein in Deutschland brodelt und über welche die „wissenschaftliche Aesthetik“ ihre Zaubersprüche thut, damit sie wohl gerate, angeführt worden. Es versteht sich von selbst, daß der Bruch von aberwitzigen Regeln mehr ehrt als deren Befolgung; aber auch wenn in einem Drama, wie dies bei keinem Menschenwerke ausbleibt, wirkliche Fehler vorhanden sind, so kann in Bezug hierauf nicht oft genug gesagt werden, nur Flauheit, Mangel an Saft, Kraft, Leidenschaft und Interesse macht ein Trauerspiel wertlos, einzelne Fehler bei sonstigen guten Eigenschaften bewirken dies keineswegs,

sonst müßte überhaupt jede Dichtung der Welt, deren keine ohne Mängel ist, wertlos sein; ist ein Drama ohne die notwendige Rücksicht auf die heutige eigensinnige Bühnentechnik gearbeitet, so mag es bei uns unaufführbar sein, allein es wird, wenn es, von einem poetischen Geiste beseelt ist, dadurch zu keinem schlechten, und kann, wie man dies bei Goethes „Götz", vielen Stücken von Shakespeare und sogar von Grabbe vorgenommen, durch Bearbeitung bühnenfähig gemacht werden.

Von welcher Art aber ist das Verfahren vieler derjenigen, welche sich in Deutschland Kritiker nennen, beim Erscheinen neuer Dramen? Sie nehmen dieselben auf ihren Vivisektionstisch, untersuchen sie mit dem Mikroskope (ein Verfahren, welches eine Dichtung ebensowenig verträgt wie ein Gemälde) und finden dann natürlich Fehler und nichts als Fehler. Daß übrigens die meisten dieser vermeintlichen Gebrechen keine wirklichen sind, sondern nur ihrer Kurzsichtigkeit, der durch keine Augengläser abzuhelfen ist, als solche erscheinen, liegt zu Tage; denn höchst selten herrscht in diesem Punkte unter ihnen Uebereinstimmung. Wenn man nun dieses Gebahren der deutschen Presse betrachtet, so erscheint auch das Verhalten unserer Bühnenleiter in einem milderen Lichte. Einige der letzteren sind wirklich von gutem Willen für Hebung des deutschen Theaters beseelt; die Presse hätte daher die heiligste Pflicht, sie und ebenso auch die Dichter, die noch den Mut haben, sich unter so ungünstigen Umständen der dramatischen Produktion zu widmen, in ihrem Streben zu unterstützen. Statt dessen aber thut sie das Gegenteil und sucht auch das ewig unmündige Publikum durch kleinliche Mäkeleien gegen neue Original-

stücke einzunehmen. Gewiß gibt es eine beträchtliche Anzahl einsichtsvoller und kenntnisreicher Rezensenten, denen es ernstlich um die Förderung der dramatischen Literatur zu thun ist; aber die Stimme dieser nicht genug zu achtenden Kritiker verhallt in dem lauten Lärm der Tagesblätter, die sich den gedankenlosen, in aller Hast und nach der Schablone zusammengeschriebenen Artikeln öffnen. Die schlechten Kritiker also tragen die eigentliche Schuld an dem immer tiefer werdenden heillosen Verfalle der Bühne, und selbst wenn ein Fürst oder ein reicher Privatmann ein Theater mit dem ausgesprochenen Zweck, die dramatische Poesie dadurch zu heben, gründete, würde, damit es gedeihen könnte, der deutsche Genius zuvor jenes Pygmäengelichter, das ihn in Bande zu schlagen sucht, abschütteln müssen.



Erinnerungen an Frankreich.

Gern denke ich an die lang vergangene Zeit zurück, als ich Frankreich zu wiederholtenmalen in den verschiedensten Richtungen durchstreifte und oft auch in solchen Gegenden, die mich besonders anzogen, längeren Aufenthalt nahm. Zu diesen gehörte die Normandie, welche zwar ein sehr rauhes Klima hat, so daß man hier überall statt der Kamine mächtige Oefen nach Art der deutschen findet, aber vor anderen vielgepriesenen Gegenden, namentlich der Monate hindurch vom Sonnenbrande ausgedörrten Provence, den Vorzug besitzt, daß sogar im Sommer reichlicher Regen fällt, der auf den Feldern üppiges Grün und herrlichen Pflanzenwuchs hervorruft. Die Hauptstadt Rouen hatte in der Zeit, von der ich rede, noch viel von ihrem mittelalterlichen, leider mehr und mehr schwindenden Gepräge bewahrt und ich durchstreifte ihre winkeligen Gassen mit den Erkerfenstern und hohen Giebeldächern nach allen Richtungen, auf Schritt und Tritt von dem Anblick überrascht, der sich mir bot und die Einzelheiten musternd. Wenn ich mich in dem Gewirre müde

gegangen, lenkte ich den Weg nach dem Hauptbauwerke der Stadt, der herrlichen Kathedrale, welche eines der schönsten Monumente des germanischen Stils ist. Da, an dem Fuße eines Pfeilers hingestreckt, ließ ich den Blick durch die ungeheuren Hallen emporklimmen, wo hoch aus der Dämmerung eine Madonna auf mich niederschaute, oder ich schritt Schiff an Schiff durch mächtige Säulengänge hin, während die Harmonien der Riesenorgel durch sie hinrollten und ich hoch, hoch oben die Flügelschläge von Engeln zu vernehmen glaubte, die sich auf den Klängen wiegten. Auf allen Altären ward es laut und die Madonnen in den Nischen streckten segnend ihre Rechte aus, während die Psalmen von Heiligen sich mit den Tönen des Hochamts vereinten. Dann machte ich Halt an dem Grabe des Rollo, des ersten Herzogs der Normandie, dessen Leiche aus einer älteren, zerstörten Kirche in diese versetzt worden war. Ich dachte, wie dieser, aus dem Norden hierher verschlagen, anfänglich zwischen Anbetung der nordischen Götter und derjenigen Christi schwankend, selbst kurz vor seinem Tode noch blutige Menschenopfer an den Altären Thors und Odins gebracht hat und es eröffnete sich meinem Geiste eine unermeßliche Perspektive. Ich hörte an den beeisten Küsten Skandinaviens den Donner der Meeresbrandung widerhallen und sah in dem Sturmeswehen die große Esche Igdrasil erzittern, unter welcher die Nornen die Fäden des Schicksals spannen. Aus dem bluttriefenden Tempel von Upsala stiegen Rauchsäulen der Opfer empor, welche die Wikinger Helden dem Kriegsgotte darbrachten, ehe sie ihre Heereszüge antraten und dann füllte sich der Ozean mit den Meeresdrachen, von denen bald alle Gewässer

wimmeln sollten. Fernhin bis zu dem neuen Erdteil, der erst Jahrhunderte später sich den Europäern erschloß, gingen die Fahrten der verwegenen Wikinger und von dem damals mit grünen Wiesen prangenden Grönland aus segelten sie bis dort hinab, wo sich später die Riesenstadt New=York erhob. Das Gewirre der Länder und Völker, die vor meinem Geiste aufstiegen, mehrte sich, indem ich in Berichten arabischer Schriftsteller las, wie die Wikinger Schiffe längs den andalusischen Küsten bis an den Felsen von Calpe vordrangen, wo damals auf einer hoch vom Meere umbrandeten Klippe eine riesige Bildsäule stand, welche die Heransegelnden mit erhobener Rechte mahnte, sich nicht in den uferlosen Ozean hinaus zu wagen, wo sie unaufhaltsam in die jähe Tiefe hinabgerissen und vom Abgrunde verschlungen werden würden. Durch diese Meerenge drangen die Nordmänner weiter vor; von den Mohammedanern überall unter dem Namen der Madschus gefürchtet, segelten sie sengend und brennend an den Mündungen der Ströme empor, belagerten und erstürmten mächtige Städte, deren Bewohner sie als Gefangene mit sich fortschleppten. Alle Inseln des Mittelmeers mußten unter ihren Streichen bluten, und weiter im Osten reichten sie sich mit ihren Stammesgenossen, den Warägern, die Hand, die ostwärts durch Rußland nach Byzanz vorgedrungen waren und von deren Anwesenheit in Athen noch heute die Runenzeichen auf dem Marmorlöwen vor dem Arsenal von Venedig zeugen, welche der große Held Morosini, „der Peloponnesier“, aus dem Piräus an die Ufer der Adria geführt.

Zu andernmalen machte ich Ausflüge die Seine hinauf nach Paris und dachte, wie es sich in jenen frühen Jahr=

hunderten nicht viel über die Insel hinaus erstreckte, wo heute die Kirche Notre Dame liegt. Zwar nicht den Schauplatz seiner Belagerung durch die Araber wollte ich hier in Augenschein nehmen, von welcher Ariost fabelt; jedoch denjenigen der furchtbaren Kämpfe, als die Nordmänner die Stadt jahrelang umzingelt hielten und in immer neuen Scharen heranwogend, nicht nur in die Cité selbst eindrangen, sondern auch die damals noch weit außerhalb derselben gelegene berühmte Abtei St. Germain des Prés in einen Aschenhaufen verwandelten. Dann wieder nahm ich meinen Weg meerwärts an die malerischen Klippenufer bei Dieppe, um einsam meinen Gedanken nachzuhängen oder träumte auf einem wogenumbrandeten Runenstein von den Tagen, als das Meer mit den Segeln der Nordmänner überdeckt war, von denen sich viele auch noch in der Zeit, als die übrigen das Christentum angenommen hatten, jahrhundertelang auf den Inseln an der englischen und schottischen Westküste erhielten und ihren alten Götzen Opfer brachten. Im Kloster des heiligen Michael erstaunte mich der Gedanke, mit welcher Schnelligkeit die Nachkommen der alten Wikinger ihre heimatlichen Götter vergaßen und zu glühenden Bekennern des Christenglaubens wurden. Selbst ihre nordische Sprache verschwand und wurde nur noch auf der Schule einer kleinen Stadt für solche gelehrt, welche die Sprache ihrer Vorfahren nicht untergehen lassen wollten; dann erstarb sie für immer. Einer der nächsten Nachfolger Rollos, Robert, der wegen seiner wilden Grausamkeit den Beinamen des Grausamen erhielt, wallfahrtete nach dem heiligen Grabe und verrichtete seine Gebete auf lateinisch oder in der damals sich erst bildenden französischen

Sprache. Bald nun dehnte sich die Herrschaft der Normannen weiter und weiter aus, indem Wilhelm der Eroberer seine Fahne auf dem Boden Englands aufpflanzte. Sodann erfolgte eine Erweiterung des normannischen Reiches, welche fast märchenhaft und nicht der Geschichte, sondern der Dichtung anzugehören scheint. Die Verehrung, welche die Normannen dem Erzengel Michael, dem von Raphaels Pinsel verherrlichten fabelhaften Drachentöter, zollten, trieb sie massenweise nach dem Berge Garganus am adriatischen Meere, der mit Kapellen und Heiligtümern dieses nur in der Phantasie seiner Anbeter lebenden Wesens bedeckt war. Dorthin kamen mit den anderen Gläubigen auch die Söhne des mit zahlreicher Nachkommenschaft begnadeten Tancred von Hauteville und die Genüsse des Landes, seine Trauben, Feigen und Limonen flößten ihnen den Gedanken ein, sich dort nieder zu lassen. Durch die in die Heimat zurückgekehrten Pilger verbreitete sich die Nachricht von diesem Schlaraffenlande auch in die Normandie und so strömten immer neue Scharen nach. Nach übereinstimmenden Aussagen der Chronisten hatten die Nachkommen der alten Berserker damals schon ihre frühere Hünengestalt verloren; sie werden uns vielmehr als von auffallend kleiner Statur geschildert; allein das that ihrer verwegenen Tapferkeit keinen Abbruch. Einer der Söhne des Grafen Tancred, Robert Guiscard oder der Schlaukopf, zeigte in Apulien einen waghalsigen Unternehmungsgeist und unternahm mit anderen seiner Brüder schon in Sizilien einen Angriff gegen die daselbst seit Jahrhunderten herrschenden Araber; durch äußere Anlässe ward er dann zu dem Zuge gegen Byzanz getrieben, auf welchem er durch

die Pest hinweggerafft wurde. Von nun an war der jüngste der Brüder, der edle und liebenswürdige Roger, die Seele und der Führer der Normannen im Süden. Er pflanzte zuerst die Fahne des Eroberers auf sizilianischen Boden und vollendete die Eroberung der Insel im Zeitraum von dreißig Jahren, indem er die Mohammedaner der christlichen Obergewalt unterwarf und durch weise Milde mit dieser versöhnte. Den Bischöfen und sonstigen Geistlichen war es nicht gestattet, Bekehrungsversuche an den Mohammedanern zu machen und sie behaupteten, er ziehe die Ungläubigen den Christen vor. Sie erkannten nicht, daß dem Grafen Roger neben der angeborenen Milde seines Charakters dies auch die Staatsweisheit gebot, indem die Moslimen mehr als drei Viertel der Inselbevölkerung ausmachten. Seine Sorge für das Wohl des ganzen ihm unterworfenen Gebietes, wozu auch der größte Teil von Unteritalien gehörte, war unermüdlich. Oft ward er durch diese auf das Festland gerufen, noch mehr aber durch die widerspenstigen Barone, die sich seiner Herrschaft nicht fügen, sondern in ihrer alten Anarchie fortleben wollten. Ein noch leuchtenderer Stern ging für Sizilien in seinem Sohn und Nachfolger auf, der den Namen Roger II. führte und sich vom Papst zum König krönen ließ. Kluge Politik, welcher auch seine Nachfolger treu blieben, bestimmte ihn, sich mit dem Statthalter Christi zu verbünden, um so einen Schutz gegen die deutschen Kaiser zu gewinnen, welche als Nachfolger der römischen Imperatoren ganz Italien als ihrer Herrschaft unterworfen ansahen. Durch Rogers weise Fürsorge stieg der Wohlstand Siziliens immer höher, während es ein Sitz der Aufklärung und Toleranz wurde, wie bis in die Mitte

des vorigen Jahrhunderts hinein kein Land Europas. Roger war zugleich ein Förderer der Wissenschaften, deren Studium er sich selbst hingab. Besonders galt sein Interesse der Geographie und auf seine Aufforderung war es, daß der Araber Edrisi nach orientalischen Kunden und nach Aussage vielgereister Männer ein Werk über die Geographie verfaßte, welches besonders wegen seiner ausführlichen Berichte über das arabische Spanien und über Sizilien noch heute wichtig ist, aber auch durch die freilich verworrenen Notizen, die er über die Länder im Norden Europas gibt, Interesse erregt. Roger sowohl, wie die anderen Normannen auf Sizilien bedienten sich fast mehr als der lateinischen der arabischen Sprache; in ihr wurden die öffentlichen Urkunden abgefaßt und in noch vorhandenen Kirchen aus seiner Zeit zu Palermo und Cephalu sind Formeln des christlichen Gottesdienstes mit arabischen Lettern an die Wände geschrieben, während der dreieinige Gott unter dem Namen Allah angerufen wird. In dem Lustschlosse Favara ergötzte Roger II. sich in der Mitte schöner Frauen an Spazierfahrten auf einem See, während seine arabischen Hofdichter Lieder sangen, von denen einige sehr reizvolle sich bis heute erhalten haben. In allen Städten ragten neben neuerbauten Kirchen noch weit zahlreichere Moscheen, und der Gebetausruf der Muezzins war zugleich mit dem Geläut der Glocken vernehmbar. Waren auch von den Bauten früherer Zeit viele in den Eroberungskriegen zerstört worden, so ragten neben den Ruinen der Tempel von Selinus, Agrigent und Segesta, den Theatern von Taormina und Syrakus, auch noch Paläste und Villen der Araber empor. Vor allem aber schmückte sich Palermo

mit Prachtgebäuden, unter denen die noch heute aufrecht stehende, wenn auch vielfach umgebaute Kathedrale und der gewaltige Königspalast die vorzüglichsten sind. In dem letzteren, wie in der Kirche Martorana und in der von Cephalu zeugen noch große Mosaiken von dem Aufschwunge, den die Kunst zu nehmen begann. Zu den herrlichsten Werken der Architektur, die es überhaupt gibt, zählt die Rogerskapelle im Palaste, welche von der einen abschüssigen Seite noch ganz den Charakter einer alten Normannenburg trägt und eine ebendort aufbewahrte Wasseruhr, wahrscheinlich von Arabern konstruirt, zeigt, daß diese schon ein zuverlässiges Mittel, um die Zeit zu messen, kannten. — Die segensreiche Thätigkeit, welche Roger so entfaltete, ward nur zu oft unterbrochen, indem ihn die nie endenden Aufstände der apulischen Barone auf das Festland riefen. Mit unerbittlicher Strenge warf er diese zu Boden und viele von ihm zerstörte Städte sind jetzt spurlos von der Erde verschwunden, indem diejenigen, welche heute ihren Namen führen, auf dem Moderstaube mehrerer anderer stehen, welche ihnen voraufgegangen.

Weniger preiswürdig scheint sein Nachfolger Wilhelm I. gewesen zu sein, doch wird von einigen Historikern behauptet, sein Bild sei durch Parteileidenschaft entstellt worden. Für ihn ward durch arabische Architekten nahe bei Palermo das Lustschloß La Zisa, das heißt das herrliche, erbaut. Es trägt in einer kufischen Inschrift den Namen seines Erbauers, und hat, wenn auch von manchen Zerstörungen betroffen, doch noch in einzelnen Teilen seinen arabischen Charakter bewahrt. Dahin gehört besonders der untere, nach außen offene Hof, mit den rieselnden Brunnen und mit seinen

Stalaktiten=Zieraten. Die Bilder der Pfauen scheinen von Normannen hinzugefügt worden zu sein.

Unter Wilhelm II., der ihm folgte, erreichte Sizilien den höchsten Grad des Wohlstandes, den es seit der Zeit der Griechen innegehabt. Der große Historiker Falcandus entwirft ein bezauberndes Bild der Insel in jenen Tagen, als habe das goldene Zeitalter und der ewige Friede auf ihr geherrscht und wie Jesaias sagt: das Lamm ungestört neben dem Löwen geruht, besonders aber von der Stadt Palermo, die er den Ruhm und den Stolz der ganzen Welt nennt. Wilhelm erbaute südwärts dicht vor der Stadt das jetzt fast ganz zerstörte Lustschloß Kuba (eigentlich Kuppe, das heißt Palast mit einer Kuppel), dessen weitläuftige Gärten sich weithin erstreckten und noch andere kleinere Kuppelpavillons enthielten, von denen einer sich bis heute erhalten hat. Die herrlichste seiner Bauten ist jedoch der Dom von Monreale, der nicht sehr fern von Palermo auf einer Anhöhe liegt.

Noch muß hier hervorgehoben werden, daß die italienische Poesie, die nach vielfachen Aussagen, darunter diejenige von Dante besonders wichtig, auf Sizilien entstanden ist und ihre Anfänge in die Zeit Wilhelms II., ja vermutlich noch früher hinaufreichen. Nur von einem dieser Gedichte von Ciullo von Alcamo freilich ist es durch eine darin enthaltene Anspielung erwiesen, daß es der Normannenzeit angehört; aber es läßt sich doch sicher annehmen, es sei nicht das einzige gewesen, von dem dies gilt. Später unter den Hohenstaufen und besonders unter dem selbst die Poesie übenden Friedrich II. versammelten sich an dessen Hof zu Palermo zahlreiche Dichter, von denen wir heute

noch Gesänge besitzen. Diese sizilianischen Troubadours wetteiferten mit arabischen Dichtern, die ihre Kunst gleichfalls noch an Friedrichs Hofe übten.

Der friedliebende König Wilhelm II. war durch Zwistigkeiten zwischen Sizilien und Byzanz mehrmals genötigt, ein Kriegsheer nach dem Marmorameere zu senden. Bei dieser Gelegenheit brach die ganze Wildheit der alten Berserker wieder in dem Heere der Normannen hervor; sie richteten nach Erstürmung der Stadt Salonichi am schwarzen Meere ein furchtbares Blutbad an und hätten sicher, wenn ihnen die Eroberung von Byzanz geglückt wäre, ein Vorspiel der Schreckensscenen gegeben, die nicht lange nachher, als Heinrich Dandalo sie einnahm, dort stattfanden. — Zu einer andern kriegerischen Expedition mußte Wilhelm seine Zustimmung geben, indem die damals in ganz Europa herrschende Begeisterung für die Kreuzzüge, durch die Geistlichkeit geschürt, auch einen Teil der Christen Siziliens erfaßte. Wilhelm ließ eine beträchtliche Flotte ausrüsten, um das aufs neue von den Ungläubigen bedrohte Jerusalem zu retten. Diese Unternehmung hatte einen glücklicheren Erfolg und heute leben einige normannische Helden, die sich bei ihr hervorthaten, ruhmvoll in der Geschichte fort.

Aber mit dem frühzeitigen Tode Wilhelms II. endeten die glücklichen Tage Siziliens. Das Erbrecht des einzigen männlichen Sprossen vom Stamme der Hauteville, des edlen und allgemein geliebten Tancred, war anfechtbar, da derselbe aus einer unehelichen Verbindung Rogers II. stammte. Tancred war tapfer und edelsinnig, aber der Hohenstaufe Heinrich war zum Unglück mit einer spätgeborenen Tochter Rogers II. vermählt und konnte mithin,

da das salische Gesetz bei den Normannen nicht eingeführt war, Ansprüche an den sizilianischen Thron auf diese Verehelichung stützen. Die Vermählung des Paares fand auf den Trümmern des durch Barbarossa zerstörten Mailand statt. Die Umgebung der einzig stehen gebliebenen Kirche S. Ambrosius war weithin mit einem Zeltlager bedeckt, unter dem das junge Paar, sowie zahlreiche Fürsten und Große wohnten und noch lange feierten glänzende Feste die Verbindung. Das Verhängnis scheint diejenigen der Sizilianer, welche mit allen Kräften die Verbindung hätten hintertreiben müssen, verblendet zu haben. Kaum war Heinrich als der sechste dieses Namens nach Barbarossas Tode auf den deutschen Kaiserthron gelangt, so machte er kategorisch seine Ansprüche auf Sizilien geltend und zog mit einem mächtigen Heere über den Pharus, dem durch eine unselige Konstellation der Umstände Sizilien keinen Widerstand leisten konnte. Tancred, dem der Tod eines geliebten Sohnes das Herz gebrochen, war gestorben, statt seiner wurde sein noch unmündiger Sohn Wilhelm III. auf den Thron erhoben und dessen kluge und entschlossene Mutter Sibylle übernahm die Vormundschaft für ihn und die Herrschaft statt seiner. In der Mitte einiger ihr treuergebenen Großen suchte sie Zuflucht auf einem festen Schlosse und glaubte von hier aus Widerstand leisten zu können. Jedoch des Wahlspruchs: in der höchsten Gefahr gelte es nur eines, das Vaterland zu retten, dachten wenige der übrigen Vasallen. So mußte Sibylle im Namen des Sohnes auf alles verzichten, beiden aber wurde ein ehrenvolles Asyl gewährt. Der Kaiser hatte eine Zeit lang auf seinem Lustschloß Favara, das schon Rogers II. Lieblingssitz gewesen,

Aufenthalt genommen, um die Bevölkerung zu beruhigen. Aber nachdem er seinen Einzug in Palermo gehalten und hier prunkvolle Feste gefeiert, nahm er die Maske ab. Eine Schreckensherrschaft der fürchterlichsten Art folgte, die Kerker füllten sich, aus unterirdischen Gewölben drang das Geschrei der auf Folterbänken Gemarterten nach oben. Königin Sibylle, welche auf gefälschte, angeblich aufgefangene Briefe hin beschuldigt wurde, eine Verschwörung zur Wiedererhebung ihres Sohnes auf den Thron angezettelt zu haben, wurde zu ewiger Gefangenschaft auf eine feste Burg im Elsaß geführt, und der unmündige Sohn, des Augenlichtes beraubt, mußte sein Leben in einem andern Kerker Deutschlands vertrauern. Heinrich erschöpfte, seine Wut zu kühlen, seinen Scharfsinn, um unerhörte Martern für diejenigen zu ersinnen, die er beargwöhnte, seine Gegner zu sein. Einem der Großen ward eine im Feuer rotgeglühte metallene Krone auf das Haupt genagelt, viele andere ließ er blenden und in die entsetzlichen Kerker des Trifels bei Annweiler im Hardtgebirge werfen. Sizilien atmete erst wieder auf, als der Unhold Heinrich auf einer Jagd in der Nähe von Messina infolge eines kalten Trunks am Schlagfluß gestorben war. Die Tradition aber behauptete, seine Gemahlin habe ihn durch Gift umgebracht, um ihr so furchtbar mißhandeltes Vaterland zu rächen.

So schweiften meine Gedanken während meines Aufenthaltes in der Normandie, auf den Spuren der Wikinger bis nach Amerika und durch die Meerenge von Gibraltar nach Byzanz über einen beträchtlichen Teil der Erde, um sich zuletzt besonders auf Sizilien zu fixiren; aber in die erhebenden Gefühle, die mich dabei erfüllten, mischten sich

noch öfter wieder drückende darüber, daß die Perioden des Glückes, in denen die edelsten Güter der Menschheit gepflegt werden, doch nur verschwindende Momente sind in den langen Perioden von brutaler Roheit und Gewalt, die bisher auf der Erde geherrscht haben. Nur die Hoffnung, daß die Welt, wenn auch langsam, glücklicheren Epochen eines in ferner Zukunft liegenden goldenen Zeitalters entgegengehe, wie man sie ehemals als in der Vergangenheit liegend träumte, kann uns einigermaßen hierüber trösten.

Von der durch ihre alte medizinische Lehrschule berühmten Stadt Montpellier lockte mich das nicht sehr ferne Meerufer zu einem Ausflug dorthin. Man kann verwundert fragen, was mich zu einer solchen Exkursion an diese ziemlich öde Küste getrieben, die wohl äußerst selten von Reisenden besucht wird. So will ich denn gestehen, daß Namen von sonorem Klang mich von jeher entzückt und ich sie ebenso wie schöne Stellen aus Dichtern, die mir im Gedächtnis geblieben, laut für mich hersagte. So üben auch Lokalitäten, an welche sich Sagen und Ueberlieferungen knüpfen, oft einen unwiderstehlichen Zauber auf mich aus und lassen mich nicht ruhen, bis ich sie gesehen. „Was sich nie und nirgend hat begeben, das allein veraltet nie.“ Jene Küsten ostwärts von Narbonne, welches lange ein Haltpunkt der Sarazenen war und das mit seinen Zackenmauern noch an sie erinnert, darf ein Zauberland der Romantik genannt werden, und dieses stieg vor meinem Geiste empor. Ich dachte der Sage von der schönen Magelone, wie sie einst mit ihrem geliebten Peter am Meeresufer ruhte und während beide in selige Gespräche versunken waren, ein Adler unversehens drei Diamanten

von ihrem Busen raubte. Peter wurde von Seeräubern gefangen und nach Afrika geschleppt. Seine und seiner Geliebten Abenteuer, bis sie wieder vereint waren, sind in einem alten Volksbuch erzählt, auch von Tieck in seinem Phantasus behandelt worden. Noch heute führt in Montpellier ein Gasthof den Titel: „Hôtel de la belle Maguellone" und ich bin dieses Namens wegen daselbst eingekehrt, obgleich es in der Stadt bessere Gasthöfe gibt. Nicht weit von hier ist auch das Lokal der berühmten, in einem altfranzösischen Fabliau behandelten Sage von Aucassin und Nicolette zu suchen, die Platens Schauspiele „Treue um Treue" zu Grunde liegt, auch in einer deutschen Oper, welche ich in meiner Jugend gesehen, behandelt worden ist und gleichfalls die Geschicke zweier, durch Seeräuber aus einander gerissenen Liebenden zum Stoffe hat. Ich erinnerte mich des Treibens der Seeräuber auf dem Mittelmeer, welches diesen Sagen zu Grunde liegt und bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, ja bis zur Eroberung von Algier durch die Franzosen, fortdauerte, auch wie Stolberg auf seiner Ueberfahrt nach Sizilien seiner eigenen Erzählung nach, von einem Piraten verfolgt ward. Die weiter zurückliegenden Jahrhunderte sind übervoll von Kunden über die Verheerungen arabischer Raubschiffe im Süden Europas, besonders seit der Vertreibung der Mauren aus Spanien, welche nun von Afrika aus noch mehr Rache- als Raubzüge unternahmen. Nachdem Cervantes diese empörende Vertreibung der Morisken, welche neben der Vertreibung der Juden den Grund zum bald darauf hereinbrechenden Ruine Spaniens gelegt hat, zu rechtfertigen gesucht hatte, mußte er selbst dafür büßen, indem er bei der Rückkehr

aus der Schlacht von Lepanto in den Bagno von Algier geschleppt ward. Die Bewohner der Südküsten Europas waren nie sicher, ob nicht im Versteck einer Bucht Piraten lauern und in der Nacht ihre Wohnungen überfallen, in Brand stecken oder ausplündern würden. Schon weit früher aber waren — ein jetzt fast vergessenes Faktum — im zehnten Jahrhundert versprengte Araber nach Piemont und von dort über den St. Bernhard in die Schweiz eingedrungen, wo sie die Höhe dieses Berges (damals Mons Jovis genannt) wohl fünfzig Jahre lang besetzt hielten, und hatten sich unten im Wallis niedergelassen, wo, wie behauptet wird, in St. Maurice noch Reste von Gebäuden, die von Arabern herrühren, vorhanden sein sollen. Arabische, aber wenig mehr leserliche Inschriften haben sich dort, wie auf dem St. Bernhard mehrfach gefunden. In der Domkirche von Chur wird noch heute ein Gewand aufbewahrt, das mit arabischer Inschrift versehen ist und seltsamerweise später einem Priester als Meßgewand gedient hat.

Doch ich kehre von diesem Abstecher zurück, um zu erzählen, daß ich von Montpellier mich nach Hyères wandte, jenem reizenden Orte, der gut in den Zusammenhang des zuletzt Erzählten paßt, indem die zahlreichen Palmen ihm einen morgenländischen Charakter verleihen. Oft, wenn ich die hyerischen Inseln vor mir über die Palmenwipfel hinweg im Lichte der sinkenden Sonne glühen sah, glaubte ich an ein Meer des Orients versetzt zu sein. Das Städtchen selbst trägt die Ruinen einer Burg, der mit Grund arabischer Ursprung zugeschrieben wird, wie sich denn auch in der Umgegend Reste maurischer Bauten finden. Es fehlt an allen Anhaltspunkten, um zu bestimmen, wann und

wie lange sich die Araber an diesem Punkte niedergelassen; nur daß dies der Fall gewesen, steht fest.

Einst bot mir ein Arbeiter, der in der Nähe der erwähnten Burg beschäftigt war, ein würmerzerfressenes Buch für einen Spottpreis zum Kaufe an und ich schloß aus Neugier sogleich den Handel ab. Die Handschrift schien sehr alt zu sein und war in winzigen arabischen Buchstaben geschrieben, daher äußerst schwer zu entziffern. Dennoch versuchte ich sie zu lesen, und nachdem ich einige Sätze herausgebracht hatte, überzeugte ich mich, daß sie nicht in der guten Sprache des Orients geschrieben war, vielmehr in einem der Vulgärdialekte, die im nordwestlichen Afrika gesprochen werden. Hier und da fehlten einzelne Blätter. Dennoch verzweifelte ich nicht, soviel heraus zu bringen, um einen allgemeinen Begriff vom Inhalt zu gewinnen. Nach und nach machte ich Fortschritte in dem, das Sehvermögen sehr anstrengenden Versuche. Es war eine Art Roman, wie die Araber viel dergleichen besitzen, die von alters her auf Plätzen der Städte oder an den Lagerstätten der Karawanen vorgetragen wurden. Ich notirte summarisch den Inhalt dessen, was ich herausbrachte und will es hier mitteilen. Der Held hieß Abu-Nuwas, der Name der Stadt, in welcher die Geschichte vorging, war schwer zu entziffern, doch paßte die Schilderung gut auf das spätere Constantine. Abu-Nuwas erzählt, wie er seinen ersten Unterricht im Lesen von seinem Vater, einem Mufti, der öffentlich Schule hielt, empfing. Es geschah dies in einer großen, mit Hunderten von Knaben angefüllten Moschee. Diese alle mußten den Koran auswendig lernen und laut recitiren, wovon ihm die Ohren so gellten, daß er fast taub davon

wurde. Jeder Lernende saß auf dem Boden mit untergeschlagenen Knieen und beugte sich beständig mit dem Kopfe zur Erde. Wenn einer einen Fehler machte, schlug der Mufti unbarmherzig mit einer Rute darein und das Wehgeschrei des Getroffenen erscholl weithin bis auf den Suk oder Markt. Diese Lektionen dauerten viele Stunden und den Knaben ward keine andere Labung, als daß sie sich hier und da am Brunnen der Moschee die Lippen netzten, auf welchem Wege einer über die Köpfe der anderen hinwegkletterte. Uebrigens waren viele der Buben sehr ungezogen und fanden ihr Vergnügen daran, den würdigen Mufti zu necken. Bald hatte einer eine Spritze, die er unter seinem Kaftan versteckte, mit Wasser gefüllt, und nun ergoß sich aus derselben plötzlich ein Wasserstrahl über den Lehrer; oder er band den Kragen seines Kaftan, hinter ihn schleichend, unbemerkt an eine Säule fest, und während die Buben am Schluß der Lektionen lachend davonliefen, zappelte der Unglückliche, ihnen nachfluchend, an dem Pfeiler. Mehr herangewachsen, ward der Knabe Aufwärter in dem Laden eines Pastetenbäckers, der außerordentlichen Zuspruch hatte. In der ganzen Stadt war kein so köstliches Gebäck zu finden wie hier. Nach einiger Zeit ward dann Abu-Nuwas von seinem Herrn ins Vertrauen gezogen und beauftragt, Hunde und Katzen heimlich bei Nacht in den Straßen aufzufangen und ihm auszuliefern, da ihr Fleisch die Pasteten so köstlich machte. Der Knabe ist empört darüber und teilt den Bürgern mit, aus welchen Bestandteilen die herrlichen Leckerbissen zusammengesetzt seien. Diese sind alle aufs tiefste entrüstet; nun erklärt sich dem einen, warum ihm sein Lieblingspudel, dem andern, weshalb ihm

seine Katze spurlos verschwunden. Alle eilen in Haufen zum Bäcker, der, Schlimmes ahnend, sein Haus verbarrikadirt hat, erstürmen es und bringen den Missethäter ums Leben. — Unser junger Freund tritt dann bei einem Barbier ein. Während er von früh bis spät Bärte abschabt, beschäftigt sich sein Meister mit Zahnausziehen. Bei jeder solchen Operation, bei welcher der Leidende seinen Kopf auf das Knie des Baders legen muß, erschallt furchtbares Zetergeschrei. Der Zahnarzt versichert, das Ausreißen aller dieser Zähne sei durchaus notwendig, denn diese verursachten den Schmerz und nicht der Backenzahn, den sie im Verdacht hätten. Abu-Nuwas brachte nun heraus, daß der Zahnarzt seine Kunden um ihre besten Zähne betrüge und daß er andere, die kein Gebiß mehr hatten, die ausgerissenen um schweres Geld verkaufte und einsetzte. Der junge Mann suchte dann sein weiteres Fortkommen als Diener in einem Kaufhause, in welchem es von Gästen nie leer ward, die bis zum Abend, stumm dasitzend, ihre langen Wasserpfeifen rauchten. Dies aber war nur der Vorhof zum Allerheiligsten; in einem zweiten Gemach befanden sich Reihen von Männern, welche das Kraut Haschisch kauten oder schon im tiefsten Rausche waren. Diese rollten ihre Augen wild umher. Andere schienen in Entzückung zu sein und blickten begeistert zum Himmel. Sie schilderten in gesangartiger Rede das Paradies der Seligen, das sie zu sehen glaubten und wo die Erlesenen unter Tubabäumen an rieselnden Wassern in den Armen von himmlisch schönen Jungfrauen ruhten. Dann wieder andere, welche die Augen in die Erde bohrten und den bösen Iblis erblickten, wie er rang, dereinst am Ende der Dinge die ganze Welt in die ewige Nacht

hinab zu stürzen. Dem Abu-Nuwas ward ganz wüst im Kopfe von diesem Anblick und den Irreden, die er täglich hören mußte und er wollte fliehen; doch fühlte er sich wieder zurückgehalten, indem ihn selbst die Lust anwandelte, von dem Wunderkraut zu genießen. Er erlag wirklich und stürzte, nachdem er nur wenig Haschisch genossen, besinnungslos zu Boden. Wie lange er so gelegen, wußte er nicht; als er aber wieder zu sich kam, fühlte er dumpf brennenden Schmerz im Kopfe, der ihm das Denken fast unmöglich machte. Allein zuletzt gelang es ihm, sich mit einem mächtigen Entschluß aufzuraffen; er flehte Allah an, ihn aus dieser Höhle des Verderbens zu erretten und stürzte nach Hause. Hier erlangte er vom Vater, daß er sich eine Zeit lang ruhig bei diesem aufhalten dürfe und nun begann eine glückliche Epoche für ihn. Er durchschweifte die reichen Bazare der Stadt, die ihm viele Kurzweil boten. Er hatte sich soviel erspart, um sich nun schöne Kleider anschaffen zu können und er begab sich zu einem Schneider, der ihm als der ehrlichste der Stadt angepriesen ward. Dieser versuchte, ihn um mehrere Ellen Tuch zu betrügen, aber der Käufer war gewitzigt genug, ihre Herausgabe zu fordern, da er als Stutzer gekleidet sein wollte und dabei eine weite, faltige, um die Beine schlotternde Hose nötig war. Er kaufte sich sodann noch Waffen und begab sich in eine Halle am Ende des Bazars, aus welcher laute Musik erschallte. Dort fanden Vorstellungen statt, die in seinen Augen ein Wunder waren. Ein Schlangenzähmer ließ eine Natter nach einer Pfeife tanzen und ein Kaninchen herbeiführen, das von ihrem Biß sogleich tot zu Boden stürzte; dann ließ er selbst sich von ihr beißen, die Wunde schwoll auf, aber er lachte

und sang lustig weiter. Ein anderes erstaunliches Schauspiel war es, als der Wundermann einen Obstkern in die Erde pflanzte und aus demselben binnen kurzer Zeit ein Stamm emporwuchs, der sich weiter in Aeste teilte, belaubte und an seinen Zweigen Früchte ansetzte, die schnell reiften. Noch erstaunlicher erschien ihm, daß am andern Tage eine große Menge der angesehensten Männer der Stadt in demselben Raume sich einfanden und sich vor seinen Augen folgendes begab. An einer Stelle war der Boden in die Runde mit einem eisernen Reife umspannt und über diesen eiserne Riegel befestigt, darüber aber wieder das große Siegel des Kadi und ein durch viele Unterschriften bestätigtes Zeugnis, Ibn Amur, der Wundermann, sei hundert Tage früher vor ihren Augen in die Tiefe hinabgestiegen, ohne Lebensmittel bei sich zu haben. Nun wurde das eiserne Dach abgenommen und aus der Tiefe stieg eine hagere Gestalt, die erst matt niedersank, dann sich belebte, etwas Nahrung zu sich nahm und bald wieder vollkommen frisch und gesund dastand.

„Bisher hatte Abu-Nuwas die Stadt noch nie verlassen; nun konnte er aber die Neugier nicht unterdrücken, auch ihre Umgegend zu durchstreifen. Er gelangte bald in einen gebirgigen Teil und vergaß über die Neuheit des Anblicks, daß er schon viele Stunden vorwärts gegangen sei, als plötzlich die Nacht hereinbrach. Er hörte ganz nahebei einen gellenden Schrei, als wenn seine Hilfe angerufen würde, und ein Weib stürzte ihm händeringend entgegen. Ein Reiter verfolgte sie, um sie zu sich aufs Roß zu ziehen. Abu-Nuwas warf sich ihm entgegen, zückte den Dolch und streckte den Mann zu Boden. Das tief in den

Schleier eingehüllte Weib machte eine Bewegung des Danks gegen ihren Retter und gab zu verstehen, der Reiter sei ein Räuber gewesen, der sie überfallen und mit Gewalt habe entführen wollen. Sie ergriff dann mit der einen Hand die Zügel des Rosses und zog mit der andern den Jüngling auf einen am Wege liegenden Steinblock nieder, indem sie sagte, ihm riesele das Blut aus einer Stirnwunde. Nachdem sie dieselbe mit einem Tuch verbunden, schlang sie die Zügel des Rosses um einen Baum. Dann setzte sie sich neben ihren Retter und dieser beruhigte sie, die Wunde sei nur ganz leicht. Bald darauf bemerkte er, als der Mond auf ihr inzwischen entschleiertes Antlitz fiel, daß sie an Schönheit ein mit den Huris des Paradieses wetteiferndes, noch kaum zur Jungfrau erblühtes Mädchen sei. Als er sie gefragt, ob er sie nach Hause zurückführen sollte, bat sie ihn lebhaft, vielmehr den Ritt, wohin es auch sei, mit ihr fort zu setzen. Ihm selbst, dem das Herz laut vor Liebe schlug, war dies hochwillkommen, er hätte sie gerne bis an das Ende der Welt begleitet und bat sie, sich an ihm, der sich in den Sattel schwang, fest zu halten. So sprengte er mit ihr fort. Er hörte von ihr, der Reiter sei ein Helfershelfer des Pascha gewesen und habe sie diesem für seinen Harem liefern wollen, was ganz mit Zustimmung ihrer Eltern geschehen wäre. Sie selbst aber verabscheue den Pascha wie die Pest. Inzwischen waren sie hurtig vorwärts gesprengt, denn das Mädchen, das immer fürchtete, noch eingeholt zu werden, wollte sich nirgends Rast gönnen. Endlich fanden sie sich bei Tagesanbruch in einem blühenden Thal, das weithin mit einem Zeltlager überdeckt war. Sie beschlossen den Häuptling

der Beduinen um ein Obdach anzusprechen und wußten wohl, wenn sie nur die Stirn an die Stricke seines Zeltdachs gedrückt, würden sie seines Schutzes sicher sein. Kaum war dies geschehen, wurden sie willkommen geheißen, der Häuptling versicherte sie, er werde sie gegen etwaige Verfolger schützen und wies ihnen ein eigenes Zelt zur Wohnung an. Hier genoß das junge Paar die Freuden der ersten Liebe und damit dies selige Leben lange währe, ließ Abu-Nuwas sich als Mitglied in den Stamm aufnehmen, indem er sich zu einem Beitrag zur Unterhaltung der Herden verpflichtete. Bald brachen alle auf, um ein anderes Thal mit fetten Weidegründen aufzusuchen. Aber sie wurden plötzlich von Kriegern des Paschas überfallen, welche die entflohene Zoraya zurückbringen sollten. Der wackere Häuptling forderte den Abu-Nuwas auf, hastig mit seiner Teuren zu entfliehen; die Verfolger werde er bald mit blutigen Köpfen heimjagen. So brach der Jüngling mit seiner Geliebten auf und sprengte weiter, bis er in einen öden Landstrich gelangte, den er aus Schilderungen als die Wüste erkannte. Aus Besorgnis, den Verfolgern in die Hände zu fallen, wagte er nicht umzukehren. Ueber die öden Sandeshügel und den aufstiebenden Kies ging es nun Stunden über Stunden weiter. Da erblickten die beiden zu ihrem Erstaunen vor sich eine blühende Gegend mit sanft ansteigender Anhöhe, die sie in ihre duftigen Thäler einlud. Die zwei hofften sich in einem derselben niederlassen und sich an frischem Wasser und an Baumfrüchten erquicken zu können. Allein vergebens suchten sie beides. So mußten sie denn mit den in der Hast mitgenommenen Datteln und dem in Schläuchen aufbewahrten,

von der Sonne gekochten Wasser vorlieb nehmen. Bei einbrechendem Dunkel genossen sie des sehr wohlthuenden Schlummers; allein welch ein trostloser Anblick, als bei ihrem Erwachen am andern Morgen die trostlose Wüste sich wieder ins Unermessene vor ihnen ausdehnte. Sie beschlossen, weiter durch den Sand vorzudringen. Zuletzt stürzte das ermüdete Tier zu Boden und lag bald tot hingestreckt. Erst sahen sich die Liebenden sprachlos an; der Tod in dieser Oede schien, da sie zu Fuße nicht weit vorzudringen vermochten, unvermeidlich. Abu-Nuwas suchte jedoch sein Weib zu beruhigen und schwur ihr zu, er werde sie retten. Aussicht dazu war freilich wenig vorhanden, die Wasserschläuche und der Sack mit Datteln waren leer, Bogen und Pfeile fehlten ihnen, um die oft vorüberfliehenden hurtigen Gazellen zu erlegen. Nur das süße Manna, das über Nacht in der Wüste gefallen, bot ihnen einige Nahrung. Mühsam hatten sie sich so dahingeschleppt, als das Läuten von Glöckchen das Nahen einer Karawane ankündigte. Bald nahte ein langer Zug von Dromedaren mit den Führern. Sie mußten wohl, wohin es auch sein möge, ihren Weg mit dem Zuge fortsetzen. Sie nahmen beide auf einem der hochhöckerigen Tiere Platz und vorwärts ging es über die Sandwogen. Nur bei der größten Glut des Mittags wurde Rast gemacht. Wohin die Reise gehe, war von keinem der immer stummen Führer zu erfahren. Stumm schien die sengende Sonne zu ihren Häupten, stumm blickten die ewig kreisenden Sterne auf sie herab. Zuletzt sahen sie Mauern mit hohen Türmen vor sich; letztere waren keine Minarete, kein Ruf der Muezzin erscholl von ihnen, alles schien fremdartig und

erweckte Grauen. Als sie durch das Thor kamen, empfing sie und die anderen Ankömmlinge ein Mann von barbarischem Aussehen und ließ sie in die Stadt führen. Deren Straßen schienen ganz ausgestorben, nur daß an vielen Stellen Wächter, mit Lanzen und Bogen bewaffnet, standen. Abu-Nuwas und sein Weib erhielten ein Haus angewiesen mit der strengen Weisung, dasselbe bei Todesstrafe nicht zu verlassen. In dem Hofe befanden sich eine Anzahl von Eingeborenen, die in einer ihnen völlig unbekannten Sprache redeten, ihnen aber durch Zeichen verkündeten, daß in der Stadt nächstens ein alljährlich gefeiertes großes Fest stattfinden werde, bei dem zur Ergötzung und Augenweide des Königs und seiner Großen auf die Einwohner, die aus den Häusern hervortreten, Jagd gehalten würde, so daß bald dieser, bald jener, durch Pfeil oder Schwert getroffen, tot zu Boden sänke. Auf diejenigen, die sich retteten, harre aber im nächsten Jahre dieselbe Jagd. Noch schrecklicher sei das Schicksal der Fremden, die jährlich in eigenen Karawanen herbeigeführt würden. Diese seien ohne Ausnahme bestimmt, den Göttern des Landes in deren Tempel feierlich geopfert zu werden und an Rettung für dieselben sei nicht zu denken. Die beiden standen mit sprachlosem Entsetzen da und harrten starr wie Bildsäulen dessen, was kommen würde. Schon am nächsten Morgen hörten sie vor den Thüren der Stadt grause Musik, welche den Anfang des Festes verkündete. Zu ihnen erscholl bald der ohrbetäubende Klang von Hörnern, Pfeifen, Schellen und Klappern; Klagerufe hallten durch die Luft wie das Geheul wilder Tiere. In das Wehegeschrei der Niedergemetzelten mischten sich Gelächter und Freudenrufe. Diese rührten

von dem König und seinen Großen her, die dicht vor dem Thore des Hauses einen erhöhten Sitz inne hatten, wie sich das deutlich sehen ließ, als das Thor aufgethan ward und Bewaffnete einige der darin Befindlichen hinausführten.

„Tage auf Tage vergingen auf dieselbe Weise, ohne daß die Reihe an Abu-Nuwas und seine Gefährtin gekommen wäre, doch verlängerte sich so nur ihre Qual; denn indem die übrigen Eingekerkerten mit dumpfer Gleichgiltigkeit ihrem Schicksal entgegengingen, fühlten sie in jeder Minute den Schmerz, sich auf ewig aus einander gerissen zu sehen. Wohl suchte Abu-Nuwas mit süßen Worten seine Zoraya zu trösten, aber aus ihnen klang es nur zu deutlich hervor, daß er selbst jedes Trostes entbehrte. Kaum selbst hätten die den Gläubigen verheißenen Wonnen des Paradieses Ersatz dafür bieten können, wenn sie nach den ersten Freuden der Liebe aus einander gerissen worden wären. Nachdem alle ihre Mitgefangenen abgeführt waren, ahnten sie wohl, daß nun ihr letzter Tag kommen werde. Doch es schien, als ob ihre Henker durch verlängerte Erwartung ihres gräßlichen Todes sie noch mehr martern wollten. Zuletzt erscholl ein furchtbarer Lärm vom Markt her; es war, als ob der Himmel über der Stadt zusammenstürzen sollte. Ein langer Zug von Kriegern kam herein und holte die beiden Opfer ab. Als diese auf den Platz traten, sahen sie ihn von blutigen Lachen überdeckt, von denen der Dampf und Qualm noch hoch emporstieg. Vor ihnen lag ein Tempel, von dessen Mauern ihnen scheußliche Götzenbilder entgegenstarrten, Menschenleiber mit drei Köpfen, unten mit Tiger- und Hyänenkörpern zusammengewachsen. Als beide durch das Thor eingeführt wurden, gab es ihnen

Trost, daß es schien, sie sollten vereint sterben. Aus dem innern Raum starrten bis an die Decke fürchterliche Larven, die sich an dem Qualm des Blutes zu laben schienen, der zu ihnen aufstieg. Unten im Kreise standen die Unglücklichen, deren Häupter bald fallen sollten und die Henker begannen ihr Werk an den ersten. Abu-Nuwas umarmte die Geliebte und beide sahen gefaßt ihrem letzten Augenblicke entgegen. Der König war selbst bei der Mordscene zugegen und gab den Befehl, daß die Henker ihr Werk möglichst langsam ausführen sollen, damit sich der Hochgenuß für ihn bis zum Abend verlängerte. Aber plötzlich erscholl von außen her Geschrei von Stimmen und Waffenklirren in den Götzentempel hinein. Bald drangen Gewaffnete in fremdartiger Tracht in denselben und zwischen ihnen und den Eingeborenen entspann sich ein Gefecht. Dieses aber dauerte nicht lange und da der König und seine Mordgesellen entflohen waren, zeigte es sich, daß der Sieg sich völlig auf die Seite der neuen Ankömmlinge geneigt hatte. Die Eingeborenen, welche ihren Tyrannen furchtbar haßten, machten gemeinschaftliche Sache mit den Siegern. So waren unsere Liebenden und eine Reihe anderer mit ihnen zum Tode Bestimmten gerettet. Die Sieger, die an Tracht und Sprache von den Entflohenen völlig verschieden waren, waren zum Teil Araber und mit hoher Freude vernahmen Abu-Nuwas und sein Weib aus ihrem Munde ihre heimische Sprache. Aber auch viele Neger befanden sich unter ihnen, mit denen sie sich nicht zu verständigen vermochten. Ihre Frage, wohin der Zug gehe, beantworteten die Araber, indem sie dorthin deuteten, wo die Sonne im Mittag steht und sagten, daß die Reise viele Monate lang dauern

würde und nach einer riesengroßen Stadt gehe, welche an einem mächtigen Strome liege. Für ihr Leben habe Abu-Nuwas und sein Weib nichts zu fürchten. Aber den beiden fehlten die Mittel, um die Kosten ihres Aufenthalts in einer gewaltigen Stadt, die sie zuletzt todmüde erreichten, zu bestreiten. Abu-Nuwas entschloß sich, bei einem reichen Handelsherrn seines Glaubens in Dienst zu treten; Zoraya aber brachte er in einer einsamen Hütte unter, wo eine Sklavin für sie zu sorgen hatte. Er selbst pflegte jeden Morgen sich in die sehr fruchtbare Umgegend zu begeben, um dort gedeihende Produkte, alle von denen Nordafrikas sehr verschieden, für ihn zu erhandeln, die dann auf Flößen den Strom hinab verschickt wurden. Der junge Mann kam womöglich jeden Abend von seinen Geschäften zurück, von denen er auch für sich selbst durch reichen Lohn seines Gebieters großen Gewinn zog und verlebte dann wonnige Nächte mit der Teuren. Aber einst, als er einige Nächte hatte ausbleiben müssen, fand er sie nicht. Die Sklavin erzählte mit Schrecken, ein junger Mann sei nachts in die Hütte eingedrungen, habe sie mit Gewalt fortgeführt und sei mit ihr fortgesprengt. Die Richtung, die er eingeschlagen, sei gegen Sonnenaufgang gewesen. Abu-Nuwas erfuhr, der Entführer sei nach jener Gegend hin verschwunden. Er brach dahin auf, um die Spur der Verschwundenen zu finden. Während er so verzweifelnd seines Weges hinzog, gesellte sich ein Mann von hoher Statur zu ihm, der Dschelil hieß und alle Länder und Meere der Erde zu kennen schien. Dieser versprach, ihn wieder zu seiner Geliebten zu führen. So begab er sich mit ihm auf den Weg, der bald über weite Oeden, bald über hohe Gebirge,

auch über Ströme hinführte. Da erblickte Abu-Nuwas die Reste von Kleidungsstücken, auch die Spuren der Fußtritte wilder Tiere, welche ihre Gier an Leichen gestillt zu haben schienen. Ein weißer Schleier, der sich zwischen den Knochen befand, erschreckte ihn mit dem Gedanken, daß Zoraya sich darunter befinde; aber die Spange mit ihren Namenszügen, die er ihr geschenkt, war nicht dabei und so flammte seine Hoffnung wieder auf. Dschelil tröstete ihn auch, er brauche nicht um das Leben seiner Teuren besorgt zu sein, und bald sahen sie nun ein hohes Gebirge mit schneebekrönten Gipfeln vor sich liegen und kamen an seinem Abhange zu einem stattlichen Hause, das verschlossen war. Aber vor Dschelil öffnete sich dessen Thor und von dem jungen Mann geführt, trat ihm seine Zoraya entgegen. Lange lagen die beiden Ueberglücklichen, Freudenthränen vergießend, einander in den Armen. Dschelil und der junge Goldschmid enthüllten sich als Dschinnen, eine Art von Geistern, die zwar bisweilen übelwollend, hier und da jedoch auch gleich den Peris, den Menschen geneigt erscheinen. Sie hatten vorausgesehen, das schöne Weib werde in der großen Stadt furchtbare Geschicke erleben, und hatten sie daher in diesen Zufluchtsort geführt."

So endete diese Handschrift, die ich nicht ohne Mühe ihrem wesentlichen Inhalt nach entzifferte. Obgleich sich das ganze als ein Roman kundgibt, scheint bisweilen in den Namen der darin vorkommenden Oertlichkeiten doch eine wirkliche Lokalität durchzuschimmern. Wie die Stadt und Umgebung im Beginn der Erzählung an Constantine erinnert, so mußte ich bei dem greulichen Mordfeste an Dahomey denken, bei der großen Stadt an Timbuktu, bei den Schneebergen an das Mondgebirge.

So, während ich stundenlang die Umgegend des schönen Hyères durchstreifte, gewährte mir in der übrigen Zeit die Durchlesung des Manuskripts Vergnügen. Die einzeln ausgerissenen Blätter störten den Zusammenhang nicht wesentlich. Daß ich das Ganze nicht übersetzte, kann ich nicht bedauern; der Erbfehler aller Romane ist die allzu große Weitschweifigkeit. Wenn selbst die besten unter ihnen von Cervantes, Fielding, Walter Scott hieran leiden, so waren hier keine so leuchtenden Vorzüge vorhanden, die bei jenen Entschädigung bieten. Auch aus dem endlos langen arabischen Ritterroman „Antar", von welchem zu Paris ein mit Geschick gemachter Auszug erschienen ist, habe ich vor einer Reihe von Jahren ein ähnliches Exposé gegeben. Doch schwanke ich noch, ob ich dieses je dem Publikum vorlegen soll; denn „Antar" scheint mir sehr monoton zu sein und hinter der hier vorhergehenden maghrebinischen Erzählung zurück zu stehen, die ich auch nicht überschätzen will.



Meine Erstlingsdichtung.

Es ist an mich die Aufforderung ergangen, mich über das früheste poetische Produkt, mit dem ich vor die Oeffentlichkeit getreten, über die Umstände, unter denen es entstanden, und anderes, was damit zusammenhängt, auszusprechen. Bei dem besten Willen, diesen Wunsch zu erfüllen, befinde ich mich jedoch in einiger Verlegenheit darüber, auf welche Art ich dies thun soll. Ich muß mich der Sünde anklagen, seit sehr früher Jugend Verse geschrieben und mich in allen Gattungen der Dichtkunst versucht zu haben. Meine Eltern betrachteten dies als Thorheit und begingen den argen Mißgriff, mich, so weit es in ihrer Macht stand, daran zu hindern. Wenn sie Schreibbücher fanden, in denen gebrochene, von meiner Hand geschriebene Zeilen sich selbst als Verse kundgaben, so mußte ich herbe Verweise über mich ergehen lassen. Unaufhörlich wurde mir gesagt, ich solle mir doch nicht einbilden, ein Goethe oder Schiller werden zu können; einen schlechten Poeten zum Sohne zu haben, könne ihnen aber unmöglich erwünscht sein. Ich glaube, daß, wenn manche andere

Eltern denselben Weg eingeschlagen haben, um eine ihnen unwillkommene Neigung ihrer Kinder, sei es zu den Wissenschaften, sei es zur Malerei, Musik oder Dichtkunst zu unterdrücken, dies niemals Erfolg gehabt hat, wo ein tiefgewurzelter Trieb vorhanden war. Bei mir wenigstens war dies der Fall. Ich stand lange vor Tagesanbruch auf und schrieb, wenn alle anderen noch ruhten, in einem abgelegenen Stübchen das nieder, was mir, nach meiner Meinung, Kalliope oder Melpomene eingab. Die Themata konnten mir nicht grandios genug sein. So schrieb ich, höchstens zwölf Jahre alt, ein Drama „Luzifer", in dem ich diesen nicht etwa nach der biblischen Tradition als bösen Dämon auffaßte, sondern ihm vielmehr in seiner Empörung gegen den Welttyrannen recht gab und schließlich mit der Aussöhnung beider endigte, indem Gott sich zu einer besseren Weltregierung bequemt.

Ein sehr verlockendes Thema für viele junge Dichter ist der ewige Jude gewesen; auch ich wälzte einen ähnlichen Plan in mir herum, welcher auf einem von älteren Schriftstellern berichteten Vorfall beruhte. In einer italienischen Gemäldegalerie, die gerade von verschiedenen Reisenden besucht war, soll ein Mann in der Tracht der damals schon um mehr als ein Jahrhundert zurückliegenden Renaissancezeit erschienen sein, der von den Umstehenden sogleich als derjenige erkannt wurde, den ein in der Galerie befindliches Gemälde Tizians darstellte und der, als er sich verraten sah, sofort spurlos verschwand. Dieser Bericht gab mir Anlaß zu einem knabenhaften epischen Versuch, in welchem ich die mysteriöse Gestalt eines alten Ritters, der seinem Leben mit Hilfe eines Magiers jahrhundertlange Dauer

verliehen, von Abenteuer zu Abenteuer durch alle Weltteile führte. — Daß ich auch die Lyrik vielfach kultivirte, brauche ich nicht zu sagen. Eigentümlich war es dabei, daß ich, obgleich Hymnen und Oden meine Lieblinge waren, doch fast nie antike Versmaße anwandte.

Alle meine Schreibereien der Knabenzeit sind später in den Ofen gewandert oder es haben sich nur spärliche Reste davon erhalten. Um nun von dem zu reden, was in den Jünglingsjahren, während der Gymnasial- und Studienzeit entstanden ist, so wurde sehr vieles gleichfalls vernichtet. Einige kleine lyrische Stücke aber kann ich namhaft machen, die ich für wert hielt, später in meine Gedichtsammlung aufgenommen zu werden. Dahin gehört, als das wahrscheinlich älteste, ein kleines Lied in den Lotosblättern: „Da drüben auf der Wiese steh'n ... und so weiter", welches eine Linde feiert, in die ein junges, von mir geliebtes Mädchen seinen Namen geschnitten. Sodann ein anderes, eine kleine Ballade, gegründet auf die Sage, daß Columbus als Knabe auf einem Nachen weit ins Meer hinausgeschleudert worden sei und dort auf einer hoch von den Wogen umspülten Klippe eine riesige Bildsäule gesehen habe, welche die Rechte gegen Westen gestreckt. Endlich nenne ich auch noch die Verse auf die Bildsäule des Konradin in Neapel, welche weit später gedruckt wurden und in verschiedene Anthologien übergegangen sind. Mehreres andere von mir wurde unter drei verschiedenen Namen, welche zu verraten ich mich wohl hüten werde, schon während meiner Gymnasialzeit in der bei Sauerländer in Frankfurt erschienenen, von Georg Döring herausgegebenen Zeitschrift „Erholungen" oder „Erheiterungen" und in dem Frankfurter Konversationsblatt

gedruckt. Nicht lange darauf fanden auch einige pseudonyme Produkte von mir einen Platz in dem Leipziger Musenalmanach von Chamisso, und ich war stolz darauf, mich dort in Gesellschaft eines Uhland und Platen zu finden. Dennoch glaube ich mich frei von der so gewöhnlichen Eitelkeit junger Poeten gehalten zu haben. Ich las niemals meine Verse in Abendgesellschaften und glaube auch, daß die dort selbstverständlich aus Höflichkeit immer gespendeten Lobeserhebungen mir im mindesten keine Freude gemacht haben würden. Den besten Beweis für meine Gleichgiltigkeit gegen den Beifall oder Tadel größerer Kreise legte ich wohl dadurch ab, daß ich mit etwa einundzwanzig Jahren, obgleich ich fortfuhr zu dichten, den Beschluß faßte zunächst alles in mein Pult zu verschließen.

Viel weniger Bedenken trug ich, mich mit Arbeiten mehr wissenschaftlicher Art in die Zahl der deutschen Autoren einzureihen. Schon auf dem Gymnasium zu Frankfurt hatte ich, begeistert durch das Heldenbuch von Iran von Görres, den Versuch gemacht, Persisch zu lernen. Später erwarb ich mir unter trefflicher Anleitung in Bonn, Heidelberg und Berlin, während ich die mir obliegenden juristischen Studien sehr vernachlässigte, nicht nur von der genannten Sprache, die noch die leichteste unter den morgenländischen ist, sondern auch vom Arabischen und Sanskrit so viel Kenntnisse, daß ich Schriften dieser Sprachen, wenn auch die schwierigeren nur mit Anstrengung, lesen konnte. Ich begann eine metrische Uebersetzung der schönsten Heldensagen des Firdusi, von dem ich so entzückt war, daß ich glaubte, wenn es mir gelänge, dieselben würdig nachzudichten, würde ich mir dadurch die gleiche Unsterblichkeit

erringen, die dem großen Perser gesichert ist. Meine Uebertragung von ausgewählten indischen Sagen aus den Puranas und mein Buch über Kunst und Literatur der Araber in Spanien und Sizilien fallen in spätere Zeit; aber schon sehr früh hatte ich Vorarbeiten zu meiner Geschichte des spanischen Theaters gemacht, und als ich nach überstandenem juristischem Examen und einjähriger Arbeit beim Kammergericht in Berlin eine längere Urlaubsreise machte, beutete ich die spanischen Bibliotheken, sowie die Londoner und Pariser zu meinem Zwecke aus. Als aber letzteres Werk, das mich jahrelang ausschließlich beschäftigt hatte, erschienen war, wendete ich mich mit erneutem Eifer der Poesie zu, konnte mich jedoch lange Zeit hindurch nicht entschließen, etwas davon aus der Hand zu geben.

Einzig auf die Bitte des mir befreundeten Professors O. F. Gruppe überließ ich demselben für die drei Jahrgänge 1852 bis 1854 seines Musenalmanachs eine Anzahl von Gedichten, denen dann in Geibels Münchener Dichterbuch von 1860 andere folgten. Ich darf wohl behaupten, daß kein anderer Dichter, der schon so vieles in Versen geschrieben, es so lange zurückbehalten hat.

Da ich, auf die an mich ergangene Aufforderung hin, in Bezug auf einige kleine Versstücke eine Ausnahme von der sonst von mir befolgten Regel, nie ein Datum anzugeben, gemacht habe, so will ich hinzufügen, daß auch eine Anzahl anderer in den Gedichten, Weihgesängen und Lotosblättern schon sehr früher Zeit angehört, daß ich aber die meisten derselben vor dem Druck zu verbessern gesucht.

Erst im Jahre 1867 erschien die Sammlung meiner lyrischen Gedichte, an welche sich dann, als das Eis

gebrochen war, fast jährlich andere teils früher, teils später vollendete Produktionen anschlossen.

Ich habe absichtlich in der Ausgabe meiner Werke die Zeit, in welcher dieselben geschrieben worden, nicht angegeben. Nach meiner Meinung hat der Leser sich nur darum zu fragen, ob eine Dichtung gut sei, nicht, wann sie entstanden. Greise, die an der äußersten Grenze des menschlichen Lebens standen, und ebenso auch Jünglinge haben höchst Ausgezeichnetes geleistet. Auf die Jahre kommt es hiebei gar nicht an, und wenn ein Leser sich getrauen wollte, in einer Sammlung von Gedichten, die keine Jahrzahl tragen, die älteren und jüngeren anzugeben, so würde der Verfasser sicher über den Versuch lachen und finden, daß oft ein Jugendprodukt dem Alter, und umgekehrt, zugeteilt sei. Niemand könnte erraten, daß der grandiose „Hyperion“ von dem dreiundzwanzigjährigen Keats, oder einige der feurigsten Hymnen des Pindar von letzterem in seinem neunzigsten Jahre geschrieben seien. Doch Verzeihung, daß ich Namen, die ich immer nur in scheuer Ehrfurcht ausspreche, hier in Verbindung mit meinen Dichtungen nenne. Ich that es nur, weil ich den Gedanken so klarer machen zu können glaubte.

Noch aus der Jünglingszeit stammen namentlich die meisten der zahlreichen Lieder in den Lotosblättern. Diese waren in ein Heft geschrieben, welches ich lange für verloren hielt und erst mehrere Jahrzehnte später wieder fand, so daß nichts davon mehr in die erste Sammlung meiner Gedichte aufgenommen werden konnte. So ist es denn gekommen, daß viele Kritiker und Literarhistoriker, welche die Lyrik seltsamerweise auf das sangbare Lied beschränken,

gesagt haben, ich sei kein Lyriker. Ich glaube, daß diese Behauptung faktisch vollständig widerlegt ist. Auf meinem Piano liegt ein großer Haufen meiner Lieder, die von den ausgezeichnetsten Komponisten in Musik gesetzt sind und vielfach in Konzerten und Soiréen vorgetragen werden. Uebrigens wiederhole ich, was ich schon an anderen Orten gesagt, daß ich das Lied für eine ganz untergeordnete Gattung der Lyrik halte, und wenn ich hiemit die Sangbarkeit meiner Lieder konstatire, habe ich denselben noch keinen hohen Wert zugeschrieben. Ferner darf ich es hier nicht übergehen, daß einige Passagen aus meinem Roman in Versen: „Durch alle Wetter", schon um mehrere Dezennien vor letzterem geschrieben und erst später in ihn eingeschaltet wurden. Die geistvollen Novellen des Italieners Casti, welche Byron in seinem „Don Juan" offenbar vor Augen gehabt hat, waren mir, als ich höchstens siebenzehn Jahre zählte, zufällig in die Hände gefallen. Durch ihren Witz und die darin herrschende Sprachvirtuosität wurde ich ungemein angezogen, und ich schrieb einige Episteln und Satiren in Ottave-Rime im Stile Castis, dessen seltene und oft barocke Reime mich auch zur Nachahmung reizten. Solche Ottaven, die mir später noch gefielen, schaltete ich denn an geeigneten Stellen in „Durch alle Wetter" ein.

Unter dem ältesten poetischen Werke von mir, über das ich Nachricht geben soll, ist nun wohl das früheste von größerem Umfange gemeint, welches ich der Veröffentlichung für würdig gehalten habe. Es ist dies „Lothar". Die Entstehungszeit desselben geht aus meinen Lebenserinnerungen hervor, doch will ich dieselbe hier noch genauer, als dort geschehen, bezeichnen. „Lothar" wurde zum größten Teil,

aber mit langen Unterbrechungen, vom Herbst 1838 bis zum Sommer 1840 in Aegypten, Syrien und Spanien geschrieben. Ich hatte, wie ich dies auch später bei Reisen meist beobachtete, immer ein Schreibzeug bei mir und schrieb auf der Nilbarke wie bei den Ritten im Libanon und in der arabischen Wüste, sodann in Andalusien mit Bleistift nieder, was mir die Muse eingab. An eine solche mich inspirirende Muse glaube ich wirklich und bin der Meinung, daß derjenige, welcher nicht ihren Hauch empfindet, das Versemachen lieber aufgeben sollte. Ich habe Perioden gehabt, in denen ich ganz unglücklich war und sogar mit Selbstmordgedanken umging, weil ich glaubte, meine alte Freundin habe mich verlassen, und weil mir das Leben ohne sie für nichts galt.

Lothar, der Held meines Gedichtes, der seine eigenen Lebensschicksale erzählt, ist, wie dies jeder Leser sogleich bemerkt, kein anderer als ich selbst. Aber deshalb ist das Ganze noch keineswegs eine poetische Selbstbiographie. Die griechische und spanische Revolution, in deren Kämpfe Lothar verwickelt wird, fanden statt, als ich noch ein ganz kleiner Knabe war. Aber die gewaltigen Ereignisse beider, die allabendlich nach Ankunft der Zeitungen in meinem elterlichen Hause das Gespräch bildeten, erregten mein lebhaftes Interesse und ließen mich oft keinen Schlaf finden oder wiederholten sich in meinen nächtlichen Träumen. Daß die Liebesgeschichte mit Dolores, der jungen Spanierin, welche sich selbst statt des durch Schlaftrunk bewußtlos gemachten Lothar erschießen läßt, bloß erfunden ist, brauche ich nicht zu sagen. — Die Abenteuer, welche mein Held weiter in Afrika besteht, wurden mir teilweise von einem französischen

Geistlichen und Missionar erzählt, den ich auf einem Dampfschiffe des Mittelmeeres traf, als er sich von neuem ins Innere des dunklen Weltteiles begab. Derselbe redete mich auf dem Schiffe, bald nachdem ich es bestiegen, an und erzählte mit hinreißendem Feuer von dem, was er bei den wilden Kabylen und Beduinen teils selbst erlebt, teils aus dem Munde anderer gehört hatte. Er gab sich bald als einen fanatischen Katholiken kund und verstieg sich so weit, die spanische Inquisition als eine wohlthätige Einrichtung zu preisen. In diesem Punkte erlaubte ich mir ihm offen meine Meinung zu sagen, wobei ich sogar mit freigeistigen Ansichten nicht zurückhielt. Er hörte dies mit freundlicher Miene an und äußerte nur mit einem mitleidigen Lächeln, daß ich zu seinem großen Bedauern der Verdammnis nicht entgehen würde, wofern ich nicht auf den Pfad des Heils zurückkehrte; als ich nach einigen Tagen das Schiff verließ, umarmte und küßte er jedoch den künftigen Höllenkandidaten aufs zärtlichste. Ich nahm von ihm die Ueberzeugung mit hinweg, daß er keineswegs ein Heuchler war, sondern den festen Glauben hegte, nur durch die Annahme der Dogmen, die er für die allein seligmachenden hielt, könne der Mensch des ewigen Heiles teilhaftig werden. Er glich darin dem Torquemada, der ein Mann von höchster Sittenstrenge war, eifrig fastete, sich kasteite und reichlich Almosen gab, aber ein Gott gefälliges Werk zu verrichten glaubte, wenn er Ketzer, Juden und Mohammedaner auf den Scheiterhaufen brachte. Ob nun die Erzählungen meines Missionars immer auf Thatsachen beruhten oder manches ihm von seiner Phantasie eingegeben war, wage ich nicht zu entscheiden, würde ihm aber auch, wenn das

letztere der Fall wäre, kaum einen Vorwurf daraus machen. Ich habe geistvolle und treffliche Männer gekannt, die Geschichten, welche augenscheinlich nur aus ihrer Einbildungskraft hervorgegangen waren, als selbsterlebte erzählten, und sich auch nach und nach überredeten, sie seien selbst Zeugen davon gewesen. Daß ich übrigens von dem Rechte des Dichters Gebrauch gemacht und das mir Erzählte manchmal geändert, einzelnes von meiner eigenen Erfindung hinzugefügt habe, versteht sich von selbst. — Die furchtbare Begebenheit, welche Lothars Mitgefangener aus der Pariser Schreckenszeit erzählt, ist rein erfunden, ebenso wie die spätere, auf die Revolution Bezug habende Vision Karls IX. in den „Tag- und Nachtstücken“ und die Erzählung „Medusa“ in „Aus zwei Welten“. Die Erinnerungen aber an seine Jugendzeit, die Lothar erzählt, sind großenteils meine eigenen. Der Pfarrer Eberhard ist nur die etwas idealisirte Gestalt eines Landgeistlichen nahe bei dem Gute Brüsewitz, auf dem ich meine Kindheit verlebte, und im Garten des letzteren steht das Tempelchen, zu dem ich schon manche Nacht des August emporgestiegen, bis ich endlich im September den ersehnten Aufgang des prachtvollsten der Sternbilder, des Orion, erblickte. Aus Erzählungen meines Vaters über die meiner Kinderzeit noch so nahe liegenden Befreiungskriege ist der zweite Gesang hervorgegangen. Zwei Brüder meines Vaters, darunter der jüngere wie ich den Namen Adolf Friedrich führte, waren in preußischem Kriegsdienst, einer bei Danzig, der andere bei Chalons gefallen. Diesen Erinnerungen ist es wohl zu verdanken, daß ich auch in der Periode, als Napoleon I. selbst bei uns so viel vergöttert wurde, diesen

Götzendienst nie mitmachte, auch ohne die vielen trefflichen Eigenschaften der Franzosen zu verkennen, doch immer von Herzen Deutschland zugethan blieb. Freilich war diese Liebe immer mit dem heißen Wunsche verbunden, daß die vielfach kläglichen Zustände unseres Vaterlandes besseren weichen möchten, und daß dies geschehen würde, ist am Schlusse des „Lothar" wie im „Kaiserboten" (von welchen beiden Exemplare vorhanden sind, die nur zu meinem eigenen Gebrauch als Manuskript vor dem Jahre 1870 gedruckt worden) prophetisch voraus verkündet. Ich habe den Schauplatz des „Lothar", soweit derselbe in Deutschland vorgeht, nach der Rheinpfalz und nach dem Odenwald verlegt, weil ich ja keineswegs eine Autobiographie schreiben wollte. Aber dies ist nur für meine erste Kindheit unrichtig; den späteren Teil derselben verlebte ich in der Rheingegend; daher rühren die Schilderungen der auf Schloß Trifels verbrachten Nacht und der im Odenwalde in der Nähe des Siegfriedbrunnens beginnenden Liebesepisode. Wie bei meinen übrigen Dichtungen manche Figuren nach wirklichen Personen meiner Bekanntschaft gestaltet sind, so ist es hier die junge Adele und ihr Vater. Doch ist dies nicht so zu nehmen, als müßten alle Charakterzüge der Wirklichkeit entsprechen. Ich glaube überhaupt, daß das Umspähen nach den Vorbildern, welche Dichtern bei ihren Gestalten vorgeschwebt, von Uebel ist. Genaue Kopien nach dem Leben sind solche Gestalten nie, sonst gehörten sie gar nicht der Poesie an; der junge Jerusalem, der sich in Wetzlar (wie bekannt aus gekränktem Ehrgeiz) erschoß und Goethe zum Vorbild seines Werther diente, war doch unstreitig ein wesentlich anderer als dieser.

Von jeher ist es der Hang der meisten Dichter gewesen,

das Lokal ihrer Werke in allen Gegenden der Welt, die sie von Augenschein oder auch nur aus Beschreibungen kannten, zu suchen. Die alten Inder wußten von fremden Ländern so gut wie nichts, aber das ganze unermeßliche Gebiet von der Insel Java bis zum Paropamisus und wieder von da bis zur Grenze von China, ein ganz Europa weit übertreffender Flächenraum, mußte ihnen zum Lokale ihrer großen Epen dienen. In Homers „Odyssee" liegt die seiner Zeit bekannte Erde vom fabelhaften Kolchis und dem Aethiopenlande bis zum Himmelsträger Atlas und den Säulen des Herakles vor uns. Die französischen und deutschen Dichter des Mittelalters nehmen ihre Stoffe aus dem Abendland wie Morgenland. Diejenigen von ihnen, welche einen Kreuzzug mitgemacht, sangen von diesem; nur ist es zu beklagen, daß sie kaum ein Auge für die Eigentümlichkeiten der Gegenden hatten, und durch Haß gegen die Mohammedaner, welche sie Heiden nannten, zu sehr verblendet waren, um deren Charakter oder Sitten irgendwie zu beobachten. Mit dem sechzehnten Jahrhundert änderte sich dies, besonders seit den ungeheuren Entdeckungen der Portugiesen und Spanier. Wenn auch Camoens, der so viele Jahre in Indien verbrachte, seine Bilder viel mehr den lateinischen Dichtern als der tropischen Natur der Gangesländer entnahm, so malen die Spanier mit desto brennenderen Farben die Gegenden und Volksstämme Südamerikas; so thut dies Ercilla in Bezug auf die Bergwildnisse Südamerikas und die Kämpfe, die er dort mit den Eingeborenen bestand. Mehr aus der Phantasie, aber oft mit berauschender Wirkung thaten dasselbe die spanischen Dramatiker. Auch die englischen Schauspieldichter, voran

Shakespeare, liebten, im Süden umher zu schweifen, wenn auch meist nur in Italien. In denjenigen ihrer Stücke, in welchen sie Erzählungen italienischer Novellisten dramatisirten, fühlen wir auch sogleich, wie uns südliche Luft aus ihren Scenen entgegenweht. Es wäre ein Wunder, wenn der zunehmende Verkehr der Völker unter einander sich nicht auch in den Werken ihrer Dichter spiegelte. Und dies ist so ziemlich bei allen seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts der Fall gewesen, seit welcher Zeit, bei den einen früher, bei den anderen später, die Fesseln des falschen Klassizismus, der sie lange in Banden gehalten, gebrochen wurden. In vielen von Goethes Werken spiegelt sich der blaue italienische Himmel und die Flora der sizilianischen Küsten, nach denen er von Jugend auf so heiße Sehnsucht empfunden, daß er glaubte sterben zu müssen, wenn er sie nicht erblickte. Chateaubriand, der frühe Vorgänger der französischen Romantiker, hat mit überwältigender Macht die teils furchtbaren, teils zauberhaft bestrickenden Wildnisse Amerikas besungen, ich sage besungen, weil seine Prosa von den Versen nur weniger anderer Dichter erreicht worden ist. Wie besonders die Engländer, das vorzugsweise reisende Volk, in dieser Hinsicht excellirt haben, brauche ich wohl nicht zu sagen. Wenden wir die Blicke nach Deutschland, so überrascht uns in der neuesten Zeit die Erscheinung, daß auch diejenigen, die kaum ihre nächste Heimat verließen, doch keineswegs einzig von dieser singen. Uhland feierte mit wahrhaft südlicher Glut die Liebe des Troubadours Rudel zur Dame von Tripolis, diejenige Dantes zu Beatrice und die des spanischen Sängers Macias zu einer spröden Fürstentochter. Eduard Mörike, dessen Leben in

dem engsten Kreise seiner schwäbischen Heimat verlief, schuf sich ein auf keiner Landkarte zu findendes Königreich Orplid als Schauplatz seiner phantastischen Erfindungen, und Freiligrath, der fast sein ganzes Leben lang an einen Kaufmannstisch gebannt blieb, sang von der Fata Morgana, die den Reisenden in den afrikanischen Wüsten Zauberschlösser vorspiegelt, oder von einem Häuptling im Inneren Brasiliens, der bei allen kostbaren Gerichten, die ihm seine Köche bereiten, sich nach Menschenfleisch sehnt. Die schönsten Klänge aber entlockt er seiner Leier, wenn er seinen ausgewanderten Dichter im Norden Kanadas sehnsüchtige Klagen um seine verlorene deutsche Heimat aussprechen läßt.

Ich will nun mit dem Obigen keine Geringschätzung derjenigen Dichter ausdrücken, welche dem Wahlspruch: „Bleibe zu Hause und nähre dich redlich" folgend, die Lüneburger Heide oder die schleswigschen Flächen zu ihrer Domäne machen. Wenn sie wirklich Empfundenes hervorbringen, nicht bloß Liedlein in hergebrachter Weise leiern, schätze ich sie sehr. Aber was mich selbst betrifft, so wäre es Affektation und Unnatur von mir gewesen, wenn ich, der ich seit meiner Jugend so viel die Fremde durchschweift, nicht die Eindrücke hievon poetisch wiedergegeben hätte. Ich habe Deutschland nicht vernachlässigt; in sehr vielen meiner Dichtungen ist dasselbe der Schauplatz der Handlung oder Vorgänge; selbst in „Lothar", in „Atlantis" und „Durch alle Wetter" ist dies zum Teil der Fall, während andere Partien nach dem Orient, Italien, Spanien und Amerika verlegt sind. Hat nun der Vorwurf Sinn, der mir gemacht worden ist, ich hetzte meine Personen durch alle Länder der Erde? Es ist meine Ueberzeugung, daß die

Poesie der Zukunft sich, je mehr alle Nationen der Erde mit einander verschmelzen, auch in ihren Thematen und Stoffen immer mehr über die ganze Erde verbreitet, und daß die späteren Dichter das, was ich nur in schwachen Versuchen begonnen, in weit größerem Maßstabe ausführen werden.

Der Umstand, daß ich den „Lothar" und vieles andere lange in meinem Pult zurückhielt, zeigt schon, daß mir an einem Erfolge desselben beim großen Publikum wenig gelegen war. Ein geistvoller Schriftsteller, der die deutsche Literatur der letzten fünfzig Jahre genau verfolgt hat, hat gesagt: die beliebtesten Dichtungen dieser Zeit seien gerade die wertlosesten gewesen. Ich selbst, der ich von früh an meinen Geist mit den ausgezeichnetsten Schöpfungen aller Völker genährt, dabei keineswegs eine blinde Vorliebe für das Alte hatte, sondern manche gute Dichtungen der Neuzeit hochschätzte, mußte solche Erzeugnisse verachten, wenn sie auch gerade die am meisten gepriesenen waren. Wie konnte ich daher wünschen, meine Werke gleich ihnen gefeiert zu sehen? Es hat Fälle gegeben, wo Ausgezeichnetes sich alsbald Anerkennung errang; besonders fand dies in den Anfangsperioden der Literaturen statt, wie zum Beispiel im vorigen Jahrhundert bei uns, wo Schiller und Goethe ihre Vorgänger so unermeßlich überragten, daß diese neben ihnen kaum in Betracht kommen konnten. Dennoch wurden noch lange Zeit nach dem Auftreten der Genannten Klopstock und Wieland als größer gepriesen. Aber wie viele Jahrzehnte sind vergangen, bis dem großen H. von Kleist der Lorbeerkranz gespendet wurde, und vielen anderen, die ihn verdienten, wird er auch jetzt nur zögernd gereicht.

Auch der prächtige Aufsatz Schopenhauers über Beifall, Ruhm und so weiter wirkte in dieser Richtung bei mir. In demselben wird mit außerordentlicher Kenntnis der Thatsachen dargelegt, daß beständig nach Ablauf einer Periode von ungefähr fünfundzwanzig Jahren der Geschmack des Publikums vollständig Bankerott mache, und daß dieses die bisher Vergötterten verächtlich beiseite werfe, um neue, auf ebenso thönernen Füßen stehende Götzen anzubeten. Erst langsam und mit Mühe rängen sich dann Autoren, auf die bisher nur wenig geachtet worden, empor, um hinfort als Standsäulen dazustehen, während diejenigen, die vorher sich ihren Platz angemaßt, von der Flut verschlungen würden. Ich könnte weitere Belege für die Behauptung unseres großen Philosophen anführen, die dieser noch nicht kannte. Wie sind zum Beispiel in England so viele lange hochgefeierte Dichter beinahe völlig in Vergessenheit zurückgesunken, während einige andere auch längst verstorbene, entweder verhöhnte oder kaum beachtete ihre Stelle eingenommen haben! Ich muß hinzufügen, daß mir die Urteilskraft des heutigen Geschlechts noch weit geringer zu sein schien, als die des vorhergehenden, denn neben den bei ihm beliebten Autoren standen mir ein Ernst Schulze und Tiedge als wahrhaft achtbar da. Meine Geringschätzung des äußeren Erfolges wurde dadurch verstärkt, daß ich erkannte, auf welche Art oft die zahllosen Auflagen zu stande kamen, die so manche Tagesprodukte hatten. Der Titel „zweite Auflage" und so weiter dürfte nur dem Umdruck eines Werkes, das schon mindestens in sechshundert Exemplaren gedruckt ist und nun wieder in ebensovielen ausgegeben wird, vorgesetzt werden; denn nur dann kann es

an die Hauptbuchhandlungen versandt werden. Aber eine beträchtliche Anzahl von Exemplaren herzustellen und dann, wie dies geschehen soll, das erste Hundert als erste Auflage, das zweite als zweite zu bezeichnen, ist eine Täuschung des Publikums. Ebenso gut könnte auch das zehnte bis zwanzigste Exemplar zweite Auflage heißen. Für Autoren haben wirkliche Neuauflagen nur deshalb Bedeutung, weil sie ihnen die Gelegenheit bieten, manche Aenderung an den früheren zu machen. Für den Wert eines Buches, wie Unwissende annehmen mögen, beweisen sie nicht das mindeste. Uebrigens will ich recht gern glauben, daß manchmal hundert Auflagen wirklich neu gedruckt sind, aber daß die Werke deshalb auch viel gelesen werden, steht noch sehr in Frage. Diese Modedichtungen sind gegenwärtig ziemlich dasselbe, was früher die alljährlich erscheinenden Almanache waren. Schön in Goldschnitt gebunden und mit Bildern geschmückt, zieren sie den Weihnachts- und Geburtstagstisch. Aber daß solche Marzipanwaren nur eine sehr vorübergehende Existenz haben, läßt sich nicht bezweifeln. Unstreitig finden sich unter diesem literarischen Konfekt auch einige gute Produkte, denen mit Recht die Gunst des Publikums zu teil geworden, im Grunde werden sie aber durch die Gesellschaft, in der sie sich präsentiren, oft auch durch die elenden Illustrationen, die das Auge jedes Mannes von Geschmack beleidigen, entweiht. Auch die beliebten illustrirten Ausgaben von Shakespeare, Goethe, Schiller und so weiter sind eine wahre Entweihung dieser großen Meister, deren Werke dabei nur als ein Appendix zu den meist höchst geschmacklosen Bildern erscheinen.

Eine Frage, über die sich ganze Bände schreiben ließen,

die ich aber hier nur flüchtig berühren kann, ist die nach dem für eine Produktion aus den verschiedenen Fächern der Poesie passenden Umfang. Die herrschende Meinung neigt sich wohl jetzt dahin, daß Epen von der Länge der altindischen, ja nur der homerischen, des rasenden Roland und so weiter für unsere Zeit der Telegraphen und Eisenbahnen zu langschweifig seien. Dennoch hat ein vierbändiges Gedicht von Robert Browning: „Der Ring und das Buch", dessen Umfang so groß ist, wie der von „Ilias" und „Odyssee" zusammengenommen, in England enthusiastische Aufnahme gefunden. Richardsons und Rousseaus Romane, obgleich reich an Schönheiten, finden wegen ihrer Länge kaum noch Leser, und doch sind bis zu neun Bänden ausgedehnte Romane, wie diejenigen Gutzkows, vielfach gelesen worden. Vom Drama sage ich hier nur, daß es wohl unbedingt eine möglichst knappe Fassung verlangt, wenn es sich nicht um seine Wirkung bringen soll, daß es aber doch Unsinn ist, wie es oft geschieht, drei Stunden für das Zeitmaß der Darstellung festzustellen, da sich das nach dem größeren oder geringeren Reichtum an Handlung in einem jeden Stücke richtet. Für lyrische Gedichte wird jetzt von manchen die größte Knappheit verlangt; es ist aber sicher Unverstand, Balladen, die nicht halb so lang sind, wie die „Braut von Korinth", Elegien, die nicht den dritten Teil des Umfangs von Goethes herrlicher „Euphrosyne" haben, Hymnen, die dreimal kürzer sind als manche Pindarsche, wegen ihrer Länge zu verschreien. Um nun auf mich selbst zurück zu kommen, so habe ich mich überall bei meinen Dichtungen der größtmöglichsten Kürze beflissen, vielleicht dadurch einigen derselben sogar geschadet, indem ich manches strich, was

besser stehen geblieben wäre. Die längste meiner Balladen ist kaum ein Drittel so lang wie Bürgers „Leonore", und selbst der so knappe Uhland hat längere. — Um nun endlich noch von „Lothar" zu sprechen, so hat er wie alle meine größeren erzählenden Dichtungen nur etwa so viel Umfang, wie ein halber Band eines gewöhnlichen dreibändigen Romans, ist also nur den sechsten Teil so lange wie ein solcher. Bei der Fülle der darin vorkommenden Begebenheiten konnte ich mich unmöglich kürzer fassen.

Wenn ich geraume Zeit hindurch sehr sorglos wegen des Schicksals meiner Schriften gewesen war, so kam doch zuletzt ein Moment, wo mich Trübsinn befiel, weil ich zu bemerken glaubte, daß so manche um mich her nicht einmal von ihrer Existenz wußten. Ich rede nicht von den vielen, die einzig Zeitungen oder höchstens hie und da einen Roman lesen, sondern von solchen, denen ich Sinn für Poesie zutraute und von denen ich wußte, daß sie wenigstens mit den Dichtern der vergangenen Periode vertraut waren. Aber ermutigt wurde ich wieder, als mir kund ward, daß in verschiedenen Städten Kreise bestanden, in welchen Herren und Damen gemeinsam meine Werke lasen, andere, in welchen Vorträge über dieselben gehalten wurden. Briefe von mir völlig Unbekannten, aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands nicht nur, sondern auch aus England, Spanien, Italien, Holland und Amerika, deren Verfasser dem Eindruck, welchen meine Werke auf sie gemacht, beredten Ausdruck liehen, mehrten sich von Jahr zu Jahr. Ich glaube, daß dies hoch anzuschlagen ist, denn wenn eine bedeutende Anzahl von Lesern sich entschließt, ihren Beifall dem Verfasser brieflich kund zu geben, so läßt dies

noch auf eine viel größere Menge solcher schließen, welche über ihre Empfindung dem Autor keine Kunde geben. Ich selbst habe seit meiner Jugend für verschiedene deutsche und fremdländische Autoren geschwärmt, hatte aber doch nur selten das Herz, ihnen das brieflich auszusprechen. Schließlich zeigten auch die wiederholten Auflagen meiner Dichtungen, daß ich mich nicht beklagen durfte. Meine Hoffnung ist, daß meine Werke, ungleich denen mancher anderer, die während deren Lebzeiten mehr gelesen wurden, nach meinem Tode sich in demselben Maße verbreiten, wie die der anderen in Vergessenheit geraten werden. Für den Fall aber, daß diese Hoffnung sich nicht erfüllt, will ich mich mit dem Gedanken trösten, daß bessere Werke als die meinen spurlos untergegangen sind, und daß ich lieber, wie so viele kaum dem Namen nach bekannte Dichter der Griechen verschollen, als mit X und Y unsterblich sein möchte.



Karl Eduard von Liphart.

Unter den zahlreichen Opfern, welche der auch in Italien so strenge Winter 1890/91 gefordert hat, befindet sich ein Mann, der durch die erstaunliche Fülle seiner Kenntnisse auf den verschiedensten Gebieten in den weitesten Kreisen bekannt geworden ist, besonders aber für die Kunstgeschichte bei seinen Fachgenossen als Autorität ersten Ranges galt. Es ist demselben nicht vergönnt gewesen, seine zu großem Umfang angewachsenen wissenschaftlichen Aufzeichnungen dergestalt zu ordnen und abzuschließen, daß er sie noch selbst dem Druck hätte übergeben können; indessen hat er diese Papiere einem Freunde von bewährter Tüchtigkeit hinterlassen, welcher dieselben ihrem wesentlichsten Teile nach herausgeben wird. Von ihm läßt sich denn auch erwarten, er werde über das mannigfach bewegte Leben des Verstorbenen Ausführlicheres berichten, als hier geboten werden kann.

Karl Eduard von Liphart, geboren im August des Jahres 1808, wurde bei seinem Großvater auf dem Stammgute Rathshof bei Dorpat erzogen. Dieser besaß

eine reiche Bibliothek von Werken der französischen Encyklopädisten, von deren Lehren er ganz erfüllt war, so daß er, als er in Colmar studirte, zu Voltaire nach Ferney gepilgert war, der dieses Besuches auch in seinen Briefen Erwähnung thut. Der erste Lehrer des jungen Liphart war ein Genfer, welchem Umstande es wohl zuzuschreiben ist, daß er von früher Jugend an das Französische wie seine Muttersprache beherrschte. Die Mathematik war es, durch die der Knabe zuerst besonders angezogen wurde und in der er es im vierzehnten Jahre schon so weit gebracht hatte, daß sein Lehrer dem Großvater erklärte, nun müsse man sich nach jemand anderem umsehen, denn der Schüler sei so weit wie der Meister. Von der ihn vielleicht zuletzt trocken bedünkenden Wissenschaft wandte sich der Knabe dem Zeichnen zu und betrieb es mit Leidenschaft. Sein Lehrer hiefür weckte in ihm auch den Sinn für Kupferstiche, die er schon damals eifrig zu sammeln anfing, namentlich Radirungen des Augsburger Tiermalers Riedinger, die in jener Zeit in Dorpat zu haben waren.

Als nach dem Tode des Großvaters das ausgedehnte Familiengut in den Besitz seines lange Zeit auf Reisen befindlich gewesenen Vaters kam, verbrachte er noch mehrere Jahre dort und empfing mannigfache weitere Anregungen, denn der Vater war ein Freund des Schönen und hatte im Auslande Gelegenheit gehabt, wertvolle Gemälde zu erwerben, wie sie im Beginne unsres Jahrhunderts noch leicht zu erstehen waren. Es befanden und befinden sich noch jetzt darunter eine schöne, nur leider teilweise übermalte heilige Familie von Andrea del Sarto, ein prachtvolles kleines Porträt von Franz Hals, sowie besonders eine Reihe

trefflicher niederländischer Landschaften. Auch die Musik ward auf diesem Musensitze eifrig kultivirt und allabendlich wurden von jungen Tonkünstlern, unter denen sich auch der später berühmt gewordene Violinist David befand, Trios und Quartette der besten Meister ausgeführt. Die Nähe von Dorpat brachte es mit sich, daß der junge Liphart häufig dorthin kam. Er lernte hier den später weltberühmten Chirurgen Pirogoff kennen und schloß mit ihm die innigste Freundschaft. Dieser gibt in seinen in russischer Sprache abgefaßten Memoiren die vortrefflichste, eingehende Charakteristik des Wesens von Karl Eduard von Liphart, indem er namentlich die erstaunliche Bescheidenheit desselben bei seinem ausgedehnten Wissen betont.

Durch Pirogoff wurde in dem jungen Liphart der Sinn für Anatomie und ausübende Medizin, besonders Chirurgie, geweckt, und, um sich dem Studium derselben hinzugeben, bezog er um die Mitte der zwanziger Jahre die Universität Königsberg. Hier lernte er Karl Ernst von Bär kennen, der schon vor langen Jahren von Alexander von Humboldt als der größte Naturforscher seiner Zeit gepriesen wurde, und wohl nur deshalb in weiteren Kreisen nicht den verdienten hohen Ruhm genießt, weil er den außerordentlichen Reichtum seiner Forschungen und Entdeckungen zum großen Teile in einer ungeheuren Menge akademischer Abhandlungen niedergelegt hat, welche gesammelt heraus zu geben die kaiserliche Akademie von St. Petersburg sich gegenwärtig anschickt. Bär gewann bald große Zuneigung zu dem jungen Studenten, der ihm zeit seines Lebens innig zugethan blieb und auch, als Bär später nach Dorpat, endlich nach St. Petersburg versetzt wurde, in vielfältigem Verkehr mit

ihm stand. Die Werke desselben bildeten bis an sein Lebensende Liphart's Lieblingsstudium. Bekanntlich ist Karl Ernst von Bär ebenso wie der Engländer Wallace schon vor Darwin auf die nach diesem benannte und unter seinem Namen so berühmt gewordene Entwicklungstheorie geführt worden, nur daß er, immer streng wissenschaftlich, hie und da einige Kautelen machte, um voreiligen Trugschlüssen vorzubeugen. Liphart schloß sich auch hierin seinem großen Lehrer und Freunde an, widmete aber zugleich solchen Studien lebhafte Aufmerksamkeit, die dieser auf ganz anderem Gebiete betrieb. Es sind dies höchst interessante und viel zu wenig bekannte Abhandlungen, die in das Gebiet der Archäologie fallen. In einer derselben zum Beispiel legt Bär mit höchst triftigen Gründen dar, wie der Schauplatz einiger Partien der „Odyssee“ ganz anderswo zu suchen sei, als da, wo man ihn schon seit mehr als zweitausend Jahren zu suchen gewohnt war. Er behauptet nämlich, gestützt auf eine genaue Ortskenntnis der Nordküste des schwarzen Meeres, die Bucht der Lästrygonen sei jene von Balaklava, die Halbinsel Krim das Land der Kimmerier. Außerdem erklärt er für das Lokal der Scylla und Charybdis nicht die Meerenge von Messina, sondern die Dardanellen. Andere solche Abhandlungen von nicht minderem Interesse beziehen sich auf die Lage des alten Ophir, welches Bär im fernen Ostindien sucht, auf die Handelswege der Vorzeit durch das Innere von Rußland und so weiter.

Doch ich habe der Zeit weit vorgegriffen und kehre zu den Universitätsjahren Lipharts zurück, um zu erwähnen, daß dieser sich von Königsberg zur Fortsetzung seiner Studien nach Berlin begab. Hier betrieb er hauptsächlich Chirurgie

unter Dieffenbach, wurde aber zugleich bei der ihm eigenen Vielseitigkeit auf die Beschäftigung mit altdeutscher Literatur gebracht, deren Studium er unter der Leitung Haupts oblag. Aber bald zog ihn die bildende Kunst mehr als alles andere an, vorzugsweise die Malerei, in zweiter Reihe auch die Skulptur und Architektur. Er machte die Bekanntschaft des großen, durch sein bahnbrechendes Werk „Italienische Forschungen" berühmten Kenners Rumohr, der sich so hohe Verdienste um die Bildung des Berliner Museums erwarb und damals vom König von Preußen mit dem Ankauf hervorragender Bilder, besonders der altitalienischen Meister, beauftragt war. Liphart benützte den Aufenthalt in Berlin zugleich zu Ausflügen nach Dresden, dessen unvergleichliche Galerie er gründlich studirte, sowie nach Wien. Auch in München, dessen reicher Schatz von Gemälden, da seine Pinakothek noch nicht existirte, teils in einem Lokal unter den Arkaden, teils in Schleißheim aufbewahrt wurde, machte er während der Ferien einen längeren Aufenthalt.

Aber bald ließ ihm die Sehnsucht nach Italien nicht länger Rast im Norden; er begab sich etwa im Jahre 1833 dorthin, und man kann sagen, daß von genanntem Zeitpunkt an dieses Land seine zweite Heimat wurde, wenn auch unwillkommene Verhältnisse ihn nötigten, verschiedenemale auf längere oder kürzere Zeit nach dem Norden zurück zu kehren. Von allem, was er jenseits der Alpen sah, war er zunächst wie berauscht, und da auch sein Sinn für Naturschönheiten ein lebhafter war, ruhte er nicht, bis er das Land mit Einschluß von Sizilien in seiner ganzen Ausdehnung selbst bis in abgelegene Teile hinein durchstreift hatte. Schließlich nahm er einen längeren Aufenthalt

in Rom. Hier wurde er mit dem späteren Direktor des Städelschen Instituts in Frankfurt, J. D. Passavant, bekannt, der gerade mit Vorstudien zu seinem Werke über Rafael beschäftigt war, machte auch im Sommer 1835 mit demselben vereint eine Reise nach „der Kunststadt Italiens und der Welt“, wie Heinrich Leo Florenz nennt. Der Aufenthalt dehnte sich zu vielen Monaten aus und wohl schon damals entstand in ihm der später verwirklichte Plan, sich ganz daselbst nieder zu lassen.

Hier war es auch, daß ich ihn im August dieses Jahres kennen lernte, indem der Zufall mich zu seinem Zimmernachbar in jenem Hause der Via Tornabuoni machte, in dessen unteren Räumen noch heute das Café Doney genau in dem Zustande wie damals besteht, und hier begann die innige Freundschaft, welche mich mit ihm durch sechsundfünfzig Jahre verbunden hat. Unter seiner Leitung lernte ich die Kunstschätze von Florenz zuerst genau kennen, und wir brachten jeden Vormittag damit zu, die Uffizien, den Pitti, die Akademie und die Kirchen zu durchwandern. Es herrschte damals noch, wenn auch nicht mit der Ausschließlichkeit wie zuvor, die durch die sogenannten Nazarener in Aufnahme gebrachte einseitige Ueberschätzung der älteren Toscaner, namentlich des Fiesole. Nur Perugino, die älteren Mitschüler Rafaels, sowie den letzteren in seinen früheren Bildern, wie etwa der „Madonna Connestabile“ (jetzt in St. Petersburg) und der „Grablegung“ im Palast Borghese, ließ man gelten. Die späteren Werke des großen Urbiners, wie die „Madonna della Sedia“, wurden als Entweihung der echten religiösen Malerei perhorrescirt und gar von den „Venetianern“ wendete man sich mit Entsetzen ab.

Liphart stand noch etwas unter dem Einfluß dieser damals herrschenden Richtung. Die alten Fresken im Klosterhofe von S. Maria Novella, das Altarbild Cimabues in Santa Croce, die Wandbilder Fiesoles in San Marco erschienen ihm fast wichtiger als die Meisterwerke der vollendeten Kunst im Palaste Pitti. Doch machte er sich, ohne seine erste Liebe zu verleugnen, später von dieser Einseitigkeit frei und erkannte das Gute selbst in der modernen deutschen und französischen Malerei mit Wärme an. In den Nachmittagsstunden machten wir weite Ausflüge zu Fuß in die herrliche Umgebung von Florenz, und ich erinnere mich eines solchen sehr genußreichen, aber anstrengenden, nach dem Lustschloß Pratolino, dem Aufenthalte der Bianca Capello mit der Kolossalstatue des Apennin. An andern Tagen machten wir zu Wagen Exkursionen in nahegelegene Städte, die ja sämtlich von Bildwerken strotzen, so nach Prato und Pistoja, wo Liphart besonderes Wohlgefallen an den Terracotten der della Robbia fand. Schon in dieser Zeit nahm er die Gewohnheit an, die er später bis in seine letzten Lebensjahre übte, in einem Wägelchen, nur von einem Diener begleitet, der ihm beständig einen großen Stoß ihn gerade interessirender Werke nachschleppen mußte, auch die kleineren Orte Italiens zu besuchen und bis in ihre geringsten Einzelheiten zu studiren.

Ich selbst, noch im Beginne meiner Universitätsjahre, mußte nach Deutschland zurückkehren. Jedoch etwa zwei Jahre später hatte ich die Freude, Liphart in Berlin wieder zu finden, und dort verging kaum ein Tag, an welchem ich nicht stundenlang mit ihm vereinigt gewesen wäre. Er liebte es, mit Freunden nicht allein Kunstwerke zu betrachten,

sondern auch Werke der Literatur, für die er eine Vorliebe hatte, gemeinsam zu lesen. So brachten wir die Vormittage häufig im Museum zu, wo ich auch dessen leitenden Geist, Herrn von Rumohr, näher kennen lernte. Gegen die Kunstausstellungen, die damals im Akademiegebäude stattfanden, und auf denen besonders die Bilder der Düsseldorfer mit überschwenglicher Bewunderung begrüßt wurden, hatte Liphart eine unüberwindliche Abneigung, und ich könnte höchst drastische, von Witz sprudelnde Aeußerungen von ihm über die Bilder eines Lessing, Bendemann, Theodor Hildebrand, Karl Sohn und so weiter anführen.

Für seine Neigung zu Naturgenüssen konnte ihm der Tiergarten höchstens im Frühjahr einige Nahrung bieten. Aber der Wandertrieb war in ihm so unausrottbar, daß er Exkursionen in die Sandwüsten der Mark machte, um das, was sich von älteren Architekturwerken dort findet, zu betrachten. Einmal machte er mit mir auch einen Ausflug in den Harz und nach Goslar, sodann auf einer wenig befahrenen, aber interessanten Route durch Sachsen nach Meißen und Dresden, wo wochenlang die Galerie täglich besucht wurde. Den Aufenthalt in Berlin suchte er sich dadurch angenehmer zu machen, daß er sich einige Zimmer seiner Wohnung zu einem kleinen Museum einrichtete, in welchem Gipsabgüsse einiger der vorzüglichsten antiken Statuen aufgestellt wurden. Hier verweilte er in den Morgenstunden ganz vertieft in den Anblick des Belvedereschen Torso oder der Venus von Milo. Was Berlin an geistigen Genüssen bot, ließ er sich überdies nicht entgehen. So oft ein gutes Drama oder unter der trefflichen Leitung Spontinis eine der besseren Opern gegeben wurde, fand

man ihn in einem Sperrsitz; nur gegen das Ballet hegte er einen unüberwindlichen Abscheu.

Im Jahr 1839 vermählte Liphart sich mit einer Gräfin Bylandt, die, einer niederländischen Familie entstammend, bei ihrer Mutter in Köln wohnte. Durch diese Verbindung veranlaßt, siedelte er von Berlin an den Rhein über und schlug für eine Reihe von Jahren seinen Wohnsitz in Bonn auf. Hier pflog er eifrigen Umgang mit verschiedenen Gelehrten, machte auch die nähere Bekanntschaft von A. W. von Schlegel, der ihm große Zuneigung zeigte, und der, da er sich in seinem hohen Alter sehr vereinsamt fühlte, sich freute, ihn oft in den Abendstunden bei sich zu sehen. Von Bonn aus lernte Liphart auch die wichtigsten Architekturwerke am Rhein kennen.

Längst war es seine Sehnsucht gewesen, auch Spanien zu besuchen. Er hatte sich schon vielfach mit der Literatur dieses Landes beschäftigt und unter anderem ein höchst merkwürdiges Drama des Tirso de Molina, „El condenado por desconfiado“ — Der wegen seines Kleinmutes Verdammte — ins Deutsche übertragen. Seine Arbeit schien mir so interessant, daß ich ihm lebhaft zuredete, sie zu veröffentlichen; allein er hatte eine große Scheu hievor und konnte sich nicht dazu entschließen. Im Jahre 1843 sollte endlich die projektirte Reise nach Spanien zur Ausführung gelangen. Zu seinem Begleiter wählte er den Grafen Bylandt, den jüngeren Bruder seiner Gattin. Obgleich der Karlistenkrieg beendigt war, fanden doch noch häufige Unruhen und Militärrevolutionen, besonders im Norden und Westen des Landes, statt, und nur mit großer Mühe erreichten die Reisenden Andalusien, wo verhältnis-

mäßig Ruhe herrschte. Granada, wo sich damals im Umkreis der Alhambra selbst, nahe dem Palaste Karls V., ein kleines, einfaches Wirtshaus befand, das Liphart und den Schwager aufnahm, entzückte ihn über alles, und er weilte wochenlang dort, auch Ausflüge in die Umgegend unternehmend. In Sevilla betrachtete er dann eingehend die dort vorhandenen Gemälde, besonders des Zurbaran und Murillo, kam aber zu der Ueberzeugung, daß keineswegs alle dort für Werke des letzteren ausgegebenen Darstellungen der auf dem Halbmond stehenden heiligen Jungfrau echt seien. Ueber Cordova ging es nach dem Hauptziel seiner Fahrt, nach Madrid, dessen Gemäldesammlung, die wohl als die reichste der Welt bezeichnet werden darf, er genau studirte. In den älteren Spaniern, sowie in Velasquez, den man in seiner ganzen Größe einzig dort kennen lernen kann, ging ihm eine neue Welt auf. Aber auch Murillo fand er hier so reich vertreten, wie nirgends sonst. Uebrigens bildeten für ihn die Italiener, an denen das Museum so reich ist, daß unter den anderen Galerien nur die Uffizien und der Palast Pitti von Florenz, wenn man sie zusammennimmt, ihm darin gleichkommen, den Hauptgegenstand des Interesses, und er prägte sie sich dergestalt ein, daß er jede einzelne Figur in ihrer Stellung anzugeben wußte, auch der Uebermalungen, von denen wenige alte Bilder frei geblieben sind, zu erwähnen nicht vergaß. Ueber solche und andere heikle Punkte sind allerdings die Ansichten der Kunstkenner so geteilt, daß er darüber oft in Streitigkeiten verfiel.

Nach seiner Rückkehr aus Spanien entschloß sich Liphart sehr gegen seine Neigung, dem Andringen seines Vaters

und seiner übrigen Verwandten nachzugeben und in seine nordische Heimat zurückzukehren. Von Dorpat aus ward ihm Gelegenheit, die vorzügliche Gemäldesammlung der Eremitage in St. Petersburg, sowie die ehemals in München gewesene des Herzogs von Leuchtenberg zu besichtigen. Indessen, wer einmal die Wonne des südlichen Himmels gekostet hat, den zieht es immer dorthin zurück, und so kam Liphart zu oft wiederholtenmalen wieder auf längere Zeit in ihm mehr zusagende Klimate. Auf einer dieser Reisen fand er bei einem Aufenthalt in Frankfurt den ihm seit früh bekannten vorzüglichen, auch durch Uebersetzungen aus dem Deutschen berühmten russischen Dichter Joukowski.

Was ihn zuletzt bestimmte, den Aufenthalt in Livland definitiv aufzugeben, war die wankende Gesundheit seines jüngsten Sohnes Ernst, der schon in früher Jugend ein großes Talent für die Malerei zeigte und später besonders im Porträtfach und im Kopiren alter Gemälde Vorzügliches geleistet hat. Im Jahre 1868 machte dieser damals erst zwanzig Jahre alte, aber schon als Künstler bewährte Jüngling in meinem Auftrage mit dem trefflichen Porträtmaler Franz von Lenbach eine Reise nach Madrid und lieferte dort ausgezeichnete Kopien nach Velasquez und Murillo für meine Gemäldegalerie, denen er später in Paris noch einige nach Giorgione und Tizian hinzufügte.

Karl von Liphart ließ sich mit seiner Gattin und diesem seinem Liebling dauernd in dem ihm seit früh so teuren Florenz nieder. Hier glaubte die hochgebildete, besonders für Malerei begeisterte Großfürstin Marie von Rußland in ihm einen geeigneten Erzieher für ihren Sohn, den Prinzen Sergius von Leuchtenberg, zu finden, und er siedelte

daher auf ihren Wunsch nach dem ihr gehörigen Lustschlosse Quarto bei Florenz über. Infolge ihrer Aufforderung begleitete er sie auf Reisen nach Rom und Neapel und ebenso etwas später nach Paris und London, wo den Kunstsammlungen des Louvre und in England nicht nur der Nationalgalerie, sondern auch den überaus reichen, für Privatleute immer nur schwer zugänglichen Kunstschätzen der englischen Aristokratie ein eingehendes Studium gewidmet wurde. Sein Zögling fiel später noch in jungen Jahren bei einem Kampfe im Kaukasus, und auch die Großfürstin wurde nicht lange nachher unvermutet durch den Tod abgerufen. Nun begann Liphart in Florenz von neuem das Leben, das er dort schon in seinen jungen Jahren geführt. Jeden Sommer machte er in einem Wägelchen Ausflüge nach Nord- und Mittelitalien, und wenn er von einem wertvollen Bilde hörte, das selbst in einem entlegenen Orte zum Vorschein gekommen, ließ es ihm keine Ruhe, bis er es in Augenschein genommen. Der vorzügliche Geschichtschreiber der italienischen Kunst, Cavalcaselle, wurde sein Freund und gesellte sich ihm nicht selten zu solchen Exkursionen. Liphart's Ruf als größter Kenner der Kunstschätze von Florenz stand so fest, daß die Herren und Damen aus regierenden Häusern sich an ihn zu wenden pflegten, um durch ihn in deren Kenntnis eingeführt zu werden.

Ich darf nicht verschweigen, daß Liphart während seines Aufenthaltes in Dorpat durch einige an Pietismus kränkelnde Persönlichkeiten vorübergehend in deren beschränkten Gedankenkreis hineingezogen wurde, und daß hiemit, wie dies gewöhnlich ist, politisch reaktionäre Ideen Hand in Hand bei ihm gingen. Allein, wie ich mit Bestimmtheit versichern

kann, war dies nur eine kurze Abirrung seines klaren Geistes. Seit dem Jahre 1870 war er ein begeisterter Anhänger des Deutschen Reiches und ebenso des einigen Italien. Auch fand in seinen religiösen Ansichten ein solcher Umschwung statt, daß er ein eifriger Leser von David Strauß wurde, dessen „Ulrich von Hutten" er namentlich als ein Meisterwerk pries, und daß er in noch höherem Grade Ernst Renan als einen der größten Männer unserer Zeit verehrte; besonders die zahlreichen Essais über die verschiedensten Gegenstände, in denen dessen Genius mit so blendendem Glanze strahlt, waren seine Lieblingslektüre.

Etwa seit dem Jahre 1885 begann leider seine Gesundheit zu wanken. Eine Schwäche in den Beinen und ein sich in heftigem Husten äußerndes Brustleiden bannten ihn gewöhnlich das ganze Jahr an sein Zimmer. Ein Glück noch war es, daß seine Sehkraft ihm in voller Schärfe erhalten blieb; und so beschäftigte er sich in seiner Wohnung der Via Romana andauernd mit der Ordnung seiner Manuskripte, mit Schriftwerken der verschiedenen Literaturen und mit der Betrachtung seiner überaus reichen Sammlung von Kupferstichen und Photographien. An Tagen, wo es ihm besser ging, erfreute es ihn, sich stundenlang mit seinen Freunden unterhalten zu können, und diese erstaunten über sein fast beispielloses Gedächtnis, mit welchem er Thatsachen aus den verschiedensten Wissenschaften, wie sie nur wenigen Fachgelehrten so genau bekannt waren, besonders aber die Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit in allen ihren Details so genau festhielt, daß er jeden Augenblick einen Kathedervortrag darüber hätte halten können. Dabei war er stets in die Tagespolitik aufs genaueste eingeweiht.

Noch einmal, im Sommer 1890, raffte er sich so weit empor, daß er glaubte, einen Ausflug nach Venedig unternehmen zu können. Hier hatte ich zum letztenmale die Freude seines täglichen Umganges zu genießen. Er schien in der herrlichen Lagunenstadt neu aufzuleben, besichtigte noch einmal in der Akademie, deren Treppe er freilich nur mit Anstrengung erklimmen konnte, seine Lieblingsbilder und brachte im übrigen fast den ganzen Tag in einer Gondel zu, die ihn bald hierhin, bald dorthin, nach dem Lido, nach Murano oder Torcello trug. Aber der herannahende Winter mahnte ihn zur Heimkehr nach Florenz. Bewegt nahm ich von ihm Abschied, und meine bangen Ahnungen gingen nur zu bald in Erfüllung. Nachdem drei Tage zuvor seine treue Lebensgefährtin ihm vorangegangen, schloß am 15. Februar 1891 ein sanfter Tod seine Augen.



Literarisches aus Spanien und Italien.

I.

Es war ein blendender, Geist und Sinn beinahe verwirrender Glanz, den die spanischen Dramatiker am Ende des vorigen und Beginn des jetzigen Jahrhunderts bei ihrem ersten Bekanntwerden in Deutschland verbreiteten. Nachdem schon einige Dezennien zuvor Lessing auf die überreichen, früher von den französischen Dichtern so vielfach ausgebeuteten, nachher jedoch wieder nahezu in Vergessenheit geratenen Schätze aufmerksam gemacht hatte, welche in nie dagewesener Fülle von den Bühnendichtern des südlichen Landes aufgehäuft worden waren, vermittelte besonders August Wilhelm Schlegel zunächst durch seine Uebertragung von fünf Dramen des Calderon die Bekanntschaft der Deutschen mit einigen hervorragenden Werken des alten Bühnenrepertoires der Spanier. Die Aufnahme, welche dieselben fanden, war eine glänzende, und es ist bekannt, mit welcher Begeisterung sich Goethe besonders über den „Standhaften Prinzen", den er auf die Bühne

zu Weimar brachte, ebenso Schiller über die neuentdeckten Schätze der Poesie aussprachen.

In trefflichen Uebersetzungen von dem Genannten und von Gries, denen sich mit nicht ganz gleichem Glück die von Malsburg anschlossen, ging eine Anzahl dieser Stücke über die deutschen Bühnen, und selbst an solche darunter wagte man sich, deren Aufführung wie die der „Andacht zum Kreuz“ mit sittlichen und religiösen Bedenken verbunden war, oder wie die der „Brücke von Mantible“ einen opernhaften Pomp erheischten. Wohl zwei Dezennien lang war Calderon ein häufig und gern gesehener Gast auf den deutschen Bühnen. Dann scheint eine Erkältung gegen denselben eingetreten zu sein, und Platen klagt in einer Stelle seiner „Verhängnisvollen Gabel“, wo er die deutsche Theatermisère geißelt, daß man in Dresden die von Tieck auf die Bretter gebrachte „Dame Kobold“ auspfiff, dagegen ein Stück von Clauren auserkor. Mit besonderem Eifer nahm sich Karl Immermann, den man noch mehr als wegen seiner Dichtungen wegen der Begeisterung, mit der er das von ihm als echt und schön Erkannte zur Anerkennung zu bringen strebte, für immer hoch schätzen muß, der Werke Calderons an. Aber sein Streben fand in nächster Zeit keine Nachfolge. Ja, es trat, wie es scheint, eine längere Mißgunst gegen die Spanier ein. Von den anderen Bühnendichtern dieses Volkes, unter denen mehrere sicher in gleichem Range mit den bei uns am berühmtesten Gewordenen stehen, wurde zwar einiges — indessen im Verhältnis zu deren ungeheuren Fruchtbarkeit nur weniges — übersetzt. Jedoch auf die deutsche Bühne kamen nur äußerst vereinzelt Proben von ihren Stücken.

In neuerer Zeit ist nun in dieser Hinsicht, wie es scheint, ein erfreulicher Umschwung eingetreten. Man beginnt einzusehen, daß die überschwengliche Bewunderung, die man bei uns Shakespeare zuwendet, uns doch nicht zu der Ungerechtigkeit verleiten sollte, dasjenige, was die Dramatiker des südlichen Volkes Treffliches geleistet, herab zu setzen, und daß namentlich im Fache des höheren Lustspieles die altspanische Bühne manches besitzt, was sich wohl neben dem Besten der englischen sehen lassen kann. Es ist eine unerhörte Einseitigkeit, das Schöne nur in einer Erscheinung anzuerkennen und gegen das in der anderen die Augen zu schließen. In der bildenden Kunst herrschte noch vor nicht sehr lange die nämliche Ungerechtigkeit, indem man Rafael als den Einzigen und Unvergleichlichen bewunderte, neben dem alle anderen Maler kaum in Betracht kamen. Jetzt ist dieser Standpunkt glücklicherweise überwunden. Man schätzt neben dem Urbiner auch Tizian und Giorgione, Murillo und Velasquez hoch. Nur in der dramatischen Poesie waltet noch vielfach die alte Einseitigkeit. Man verehrt den großen Britten nicht im Geist und in der Wahrheit, sondern treibt einen Götzendienst mit ihm, indem man nicht nur seine wirklich großen Werke, die nie überschätzt werden können, sondern auch seine geringeren als über allen Vergleich herrlich hinstellt und das, was die Spanier Gutes hervorgebracht, für nicht der Rede wert ausgibt. Von einer Wendung zum Bessern, die neuerdings stattgefunden, zeugen aber verschiedene Erscheinungen. So hat besonders Adolf Wilbrandt mit Glück zwei schon früher in anderen Uebertragungen an verschiedenen Orten aufgeführte Stücke Calderons auf die

Bühne gebracht, und anderen Dichtern würden vermutlich gleiche Erfolge zu teil werden, wenn sie es wie der Genannte verständen, die spanischen Versformen der treuen Uebersetzungen, welchen im Deutschen immer eine gewisse Steifheit anklebt, durch andere uns zusagende Metra geschickt zu ersetzen.

Wenn der geglückte Versuch Wilbrandts, spanische Dramen auf die deutsche Bühne zu bringen, nur noch wenig Nachfolge gehabt hat, und die älteren Uebertragungen, mit Ausnahme des „Lebens ein Traum" und der „Donna Diana" von West, so ziemlich von der Bühne verschwunden sind, so liegt uns dagegen ein umfangreiches Buch von Engelbert Günthner („Calderon und seine Werke." 2 Bde. Freiburg i. B. Herdersche Verlagsbuchhandlung) vor, das die Begeisterung für Calderon, welcher Schlegel einst so schönen Ausdruck gegeben, von neuem bei uns anzufachen und die Kenntnis von dessen Werken zu verbreiten strebt. Engelbert Günthner hat seinem Buch ein Verzeichnis der in verschiedenen Ländern über Calderon erschienenen Schriften vorausgesetzt, aus welchen hervorgeht, wie groß dieser Zweig der Literatur bereits ist. Es finden sich darunter, außer Titeln von Abhandlungen über den Dichter, auch solche von Uebersetzungen einzelner seiner Dramen ins Deutsche, ins Französische, Italienische, Portugiesische, Englische, Dänische, Holländische, Schwedische, Böhmische, Polnische, Russische und Ungarische. Aber man würde sich irren, wenn man annähme, daß diese Menge von Druckschriften eine wirkliche Verbreitung von Calderons Werken in den genannten Ländern bewiesen. Dieselben thun allerdings dar, daß einzelne Dichter und Schriftsteller

bemüht gewesen sind, den spanischen Dramatiker in ihrer Heimat zu verbreiten. Aber ob ihnen dieser Versuch gelungen, erscheint in den meisten Fällen als sehr zweifelhaft. Ich habe gefunden, daß selbst literarisch gebildete Personen in England, Frankreich und Italien, ja sogar in Deutschland, in Verlegenheit gerieten, wenn man von ihnen mehr als zwei oder drei Titel von Schauspielen des Kastilianers vernehmen wollte. Der neuen Schrift von Engelbert Günthner wird es hoffentlich gelingen, diese Antipathie zu beseitigen. Sie hat den richtigen Weg hiezu eingeschlagen, indem sie fesselnde und lebendige Darstellungen von dem Inhalt einer großen Reihe seiner besten Dramen gibt und dadurch demjenigen, der dieselben bereits kennt, Gelegenheit bietet, sie wie in einem treuen Spiegel wieder von neuem zu betrachten, den aber, welcher noch wenig von Calderon kennt, anreizt, dessen Dramen selbst zu lesen. Es ist eine fast unübersehbare Reihe von Stücken, die sich hier vor uns entfaltet, und wir stehen wie geblendet vor solchem Reichtum. Zunächst begegnen wir einer Anzahl von religiösen Dramen, darunter „Der wunderthätige Magus“ voransteht. Es ist dies, seitdem Gries es übertragen, eines der berühmtesten Stücke des Spaniers geworden, nicht bloß wegen seiner hohen poetischen Vorzüge, sondern auch weil man die Behauptung aufgestellt hat, daß Goethe es bei seinem „Faust“ vor Augen gehabt habe. Diese Behauptung muß nun zwar in hohem Grade zweifelhaft erscheinen. Indessen ist es gewiß interessant, aus der Vergleichung der beiden Dramen zu sehen, wie verwandte Vorwürfe zwei große Dichter auch auf verwandte Situationen geführt haben.

Neben dem genannten Stück begegnet uns als die zweite leuchtende Perle unter den geistlichen Dramen „Der standhafte Prinz“, dem Immermann eine so begeisterte Apotheose widmete, daß man sich wundern muß, wie dieselbe der Tragödie nicht einen dauernden Platz auf unserem Repertoire verschafft hat. Auch die anderen religiösen Dramen des Spaniers, die uns Günthner ihrem Hauptinhalt und ihren bedeutendsten Scenen nach in fesselnder Darstellung vorführt, nehmen an den Vorzügen der zwei genannten teil, wie der „Joseph unter den Weibern“, in welchem eine gelehrte Heidin von den Versuchungen eines Dämons verfolgt wird, der in die Leiche ihres ermordeten Geliebten gefahren ist, bis sie sich zum Christentum bekennt und die Versuchung besiegt; wie „Das Fegefeuer des heiligen Patricius“, dessen Held alle seine Pläne von einem geheimnisvollen Fremden gekreuzt sieht, bis er ihn zum Zweikampf fordert und nun in ihm seinen Doppelgänger erkennt.

Von dieser Klasse von Dramen leiten zwei der herrlichsten Werke Calderons: „Das Leben ein Traum“ und „Die Tochter der Luft“, die wegen ihres stark hervortretenden symbolischen Charakters einige Verwandtschaft mit den religiösen zeigen, zu den weltlichen Stücken über. Unter ihnen ist das erstere wie eines der trefflichsten, so auch eines der bekanntesten des Dichters und ziemlich in alle europäischen Sprachen übergegangen. Das zweite aber verdient dieselbe Auszeichnung und hat in den Bearbeitungen von Raupach, der beide Teile in einen zusammenzog, und von Immermann, welcher hauptsächlich den überaus glänzenden zweiten berücksichtigte, auch auf den deutschen Bühnen Glück gemacht.

Durch den vielen scenischen Pomp ähnelt das letztgenannte Stück schon den Festspielen, die mehrenteils für das königliche Hoftheater von Buen Retiro gedichtet waren. Unter ihnen leuchtet vor allen hervor „Auch Amor unterliegt der Liebe", eine überaus reizende Dramatisirung des Märchens von Amor und Psyche aus Apulejus, an das sich weiter in kaum minderer Vortrefflichkeit „Das Wunder der Gärten" (der Mythus von Achilles auf Skyros), „Echo und Narcissus" und „Der größte Zauber ist Liebe" (die Geschichte der Circe und der Gefährten des Odysseus) reihen. Wenn man in unsern Tagen durch prachtvolle scenische Ausstattung Kalidasas „Urvasi" zu einem Zugstück auf der Bühne gemacht hat, so würden sich die genannten und manche andere Dramen Calderons ganz besonders hiefür eignen, und eine Theaterdirektion würde sich ein Verdienst erwerben, wenn sie durch Glanz der Dekorationen und Maschinerien die Sinne des Publikums bestäche, um auf diese Art echte Poesie, die sonst oft monatelang an den Thüren der Theater Quarantäne halten muß, auf die Bühne einzuschmuggeln. Zu eben diesem Zwecke würden sich manche der Stücke eignen, deren Stoff aus alten Rittergedichten oder Romanen entlehnt ist, wie „Der Garten Falerinas" aus Bojardo, „Theagenes und Chariklea" aus der Erzählung des altchristlichen Bischofs Heliodor. Da mehrere der Schauspiele, welche diesen beiden letzten Klassen angehören, sich durch ganz besondere Vortrefflichkeit auszeichnen, muß es wundernehmen, daß sie zum großen Teile noch nicht ins Deutsche übersetzt sind, und daß auch die Verfasser von Opern-Librettos noch nicht ihr Augenmerk auf sie gerichtet haben.

Ganz besonders reichhaltig ist der Abschnitt „Lustspiele mit Mantel und Degen", unter welchen wir einige der glänzendsten Stücke des Calderon finden. Diese Gattung ist als dessen besondere Domäne zu betrachten und von ihm zu größter Feinheit ausgebildet worden. Kaum ein anderer Dichter hat den Knoten einer Intrigue mit gleicher Kunst so fest geschürzt, daß er kaum lösbar erscheint, und doch verstanden, ihn in so überraschender Weise zu entwirren. Nachdem die älteren Dichter schon fast alle Lustspielmotive erschöpft hatten, wußte der unsere ganz neue zu ersinnen und zum Beispiel durch ein Haus mit zwei Thüren, wie in der gleichnamigen Komödie, wo die verschiedenen Eingänge in eine Wohnung die lustigsten Abenteuer hervorrufen, durch einen geheimen Wandschrank, wie in der „Dame Kobold", wo sich in einer Wohnung des modernen Madrid gleichsam ein Feenmärchen abspielt, ganz neue überraschende Situationen hervor zu rufen. Man kann einwenden, daß das Interesse in dieser Art von Lustspielen zu sehr an äußere Vorgänge geknüpft, daß in Shakespeares Lustspielen eine reichere Poesie enthalten ist und mehr die Tiefen der Seele enthüllt werden. Aber den mannigfaltigen Reizen, mit welchen die genannten Stücke oder „Es ist schlimmer, als es war", „Der Verborgene und die Verkappte" sich auszeichnen, wird trotz aller Weisheit unsrer Aesthetiker, die solchen „Intriguenstücken" einen untergeordneten Rang anweisen, nicht leicht jemand widerstehen können.

In der Abteilung „Heroische oder romantische Dramen" finden wir einige, die sich von den letzterwähnten „Mantel- und Degenstücken" nur dadurch unterscheiden, daß die Personen darin nicht, wie in jenen, aus Kavalieren und Damen

des gewöhnlichen Adels, sondern zum Teil aus Fürsten und Prinzessinnen bestehen, und daß die Scene an einen Hof verlegt ist. Als eines der reizendsten Stücke dieser Gattung tritt uns „Das laute Geheimnis“ entgegen, das durch seine Feinheit und Anmut auch von jeher aller Sinne bestrickt hat und so ziemlich auf die Bühnen sämtlicher Länder Europas übergegangen ist. Diesem nah an Reiz steht „Weiße Hände kränken nicht“, wo, wie Achilles auf Skyros um Deidamia, so ein italienischer Prinz in Damenverkleidung um eine italienische Prinzessin wirbt und sich die lieblichsten Situationen vor uns entrollen. Dasselbe kann man „dem Liebhaber als Gespenst“ nachrühmen, welches Stück der „Dame Kobold“ an Anmut und Feinheit nicht nachsteht und von dem verstorbenen geistvollen, nun aber wohl ziemlich verschollenen Contessa zu einem anmutigen Operntext verarbeitet worden ist.

In den beiden nun folgenden Abteilungen seines Werkes führt uns Herr Günthner in seinen immer interessanten Auszügen eine Anzahl der schönsten Dramen von Calderon vor, nämlich solche aus der nichtspanischen Geschichte oder Sage und solche aus der spanischen. Um, wie wir es auch bei den vorhergehenden gethan, aus jeder dieser Abteilungen nur einige der hervorragendsten Stücke zu nennen, heben wir zunächst hervor die Tragödie „Eifersucht das größte Scheusal“. Es ist dies ein Stoff, der die Trauerspieldichter seit Jahrhunderten beschäftigt hat, dem „Herzog von Mailand“ des Engländers Massinger zu Grunde liegt und bei uns neuerdings von Friedrich Hebbel behandelt worden ist, nämlich die Geschichte des Herodes und der Mariamne. Doch steht unstreitig die Tragödie des Spaniers allen den

anderen voran. In den „Locken Absalons“ hat Calderon, wie dies häufig bei ihm der Fall ist, das Werk eines seiner Vorgänger benützt, nämlich des Tirso de Molina, und einige der genialsten Scenen rühren von letzterem her. Aber hier, wie auch in vielen ähnlichen Fällen, hat der jüngere Dichter seine Meisterschaft darin gezeigt, daß er die seinen Vorgängern gelungenen Einzelheiten beibehielt, dieselben aber zu einem ungleich vollkommeneren Ganzen zusammenfügte. „Für heimliche Beleidigung heimliche Rache“ ist eine furchtbare Tragödie und zeigt die wilden Leidenschaften, welche die damalige spanische Gesellschaft durchwühlten, auf hinreißende Weise. Ich wüßte nicht, daß irgendwo, außer in Shakespeares „Othello“, die dämonische Macht der Eifersucht mit größerer Gewalt dargestellt worden wäre. Nur desselben Dichters „Der Arzt seiner Ehre“ wetteifert darin mit dieser furchtbaren Tragödie.

Wir besitzen eine beträchtliche Menge von Stücken des Calderon in trefflichen Uebertragungen, allein es ist auffallend, daß gerade eine Anzahl seiner vorzüglichsten Werke noch nicht ins Deutsche übersetzt worden ist. Dazu gehört unter anderen „Der letzte öffentliche Zweikampf in Spanien“, ein Stück von mächtigem Interesse, welches auf einen Vorgang, der unter der Regierung Karls V. stattfand, gegründet ist. Engelbert Günthner hebt dessen Bedeutung mit Recht hervor, ebenso wie die von „Drei Vergeltungen in einer“, das sicher zu den gewaltigsten Werken der spanischen Bühne gehört. Wenn man das schöne, seelenvolle Antlitz des Dichters, seine Augen, in denen sich der ganze Himmel zu spiegeln scheint, betrachtet, kann man kaum glauben, daß er solche wilde Glut der Rachbegier,

solche dämonische Ergüsse verzehrender Leidenschaft, wie sie uns hier und in manchen anderen seiner Dramen begegnen, zu schildern vermocht habe. In dem „Mädchen des Gomez Arias" begegnet uns ein dem Don Juan Tenorio verwandter Wüstling, der ein unschuldiges Mädchen seiner niederen Begier opfert und, wie wir aus alten Berichten wissen, bei der Darstellung eine solche Teilnahme für das Opfer seiner Bosheit im Publikum hervorrief, daß ein von der Wahrheit der Darstellung hingerissener Zuschauer auf die Bühne stürzte, um den Schändlichen zu züchtigen. Endlich stoßen wir hier auf eines der meisterhaftesten unter Calderons Werken, den „Richter von Zalamea". Auf dieselbe Art, wie es den altgriechischen Dramatikern gelungen ist, durch die Bearbeitung desselben Stoffes, dem schon frühere Dramatiker ihre Kräfte gewidmet, durch Benützung dessen, was diesen schon gelungen und durch Ausscheidung des ihnen weniger Geglückten, frühere Dramen zur möglichst großen Vollendung zu erheben, hat hier Calderon ein Drama des Lope de Vega, dem übrigens schon andere von verwandtem Charakter vorhergegangen, auf eine Höhe gehoben, auf welcher es unbedingt als eines der größten Meisterwerke der dramatischen Kunst dasteht.

Nachdem Günthner eine große Anzahl von Komödien Calderons, von denen wir hier nur einige erwähnen konnten, durchgegangen und uns nicht nur mit ihrem faktischen Inhalt, sondern auch mit einzelnen hervorragenden Scenen derselben bekannt gemacht hat, wendet er sich zu den „Geistlichen Fest- oder Sakramentsspielen", die einen bedeutenden Teil des Repertoires des Dichters ausmachen, indem ihre Zahl sich auf nicht viel weniger als hundert beläuft. Die

Fruchtbarkeit Calderons war, da er mit größerer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit arbeitete, zwar nicht so erstaunlich, wie die seiner meisten Fachgenossen, indes immer noch bewundernswert, und unter den großen Dichtern der anderen Nationen kamen ihm darin wohl nur die griechischen Tragiker gleich. Seine Sakramentsspiele erwarben ihm in Spanien fast noch größeren Ruhm als die weltlichen Komödien, und auch bei den fremden Nationen haben sie, wenngleich nur vereinzelt, lebhafte Bewunderer gefunden. Der geniale englische Dichter Shelley, der einige Scenen aus dem „Wunderthätigen Magus" des Spaniers meisterhaft ins Englische übertragen hat, spricht in einem seiner Briefe mit Begeisterung von demselben und sagt: „Ich bade mich jetzt in dem Licht und Glanz von Calderons sterngleichen Autos." Denjenigen, welchen, wenn sie die Werke der großen katholischen Dichter preisen, von nüchternen Freigeistern oder Protestanten Kryptokatholizismus vorgeworfen wird, darf man wohl dieses Beispiel entgegenhalten, wie ein ausgesprochener Freigeist (denn ein solcher war bekanntlich Shelley und machte nie ein Hehl daraus) von Bewunderung für solche mystische Dichtungen glühte und in derselben unserem deutschen katholischen Geistlichen Lorinser nichts nachgab, der neben zwei trefflichen Reisewerken über Spanien die sämtlichen Autos sacramentales Calderons vorzüglich in deutsche Verse übertragen hat. Ueber diese den Spaniern ganz eigentümliche Dichtgattung habe ich in meinem Jugendwerke: „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien", folgende Worte gesprochen, die ich hier einzuschalten mir erlaube, da ich noch nach seit mehr als vierzig Jahren mit den darin enthaltenen

Ansichten übereinstimme: „Die Fronleichnamsspiele gehören mit allen ihren Fehlern zu den außerordentlichsten Werken der Poesie; und die Gebrechen, welche das Wesen der Gattung wenn auch nicht notwendig mit sich brachte, so doch sehr nahe legte, sind von den besseren Dichtern zwar nicht durchgängig, aber doch in ihren besseren Stücken mit einem ungemeinen Aufwande von Kunst vermieden worden. In diesen Autos begegnen wir einer Fülle von echt allegorischen Gestalten, die nicht bloß Repräsentanten von Begriffen sind, sondern gleichsam wieder zu Individualitäten werden und uns für ihr Sein und Handeln, ihr Denken und Wollen aufs lebhafteste interessiren; und die Metaphysik wird, ohne sich selbständig und auf Kosten der Poesie geltend zu machen, durch die Handlung selbst zu poetischer Intuition gebracht. Die schöpferische Kraft, die sich in diesen Dichtungen offenbart, muß Staunen erregen. Und selbst manche Autos, die mit diesen oder jenen Mängeln behaftet sind, verdienen in vieler Hinsicht noch Bewunderung. Nur die mächtigste Phantasie konnte scharf definirten, abstrakten Denkbestimmungen Leben und Seele einhauchen, nur das höchste dichterische Gestaltungsvermögen, dem Uebersinnlichen Form und plastische Rundung geben, nur die größte Besonnenheit, sich in den Regionen des Metaphysischen und rein Geistigen erhalten, ohne zu stürzen, und nur das entschiedenste Talent für das Drama auch auf diesem Gebiet und mit diesem Personal so viel dramatisches Leben und Interesse hervorrufen, wie wir dies alles hier vielfach erfüllt sehen . . . Wer zuerst in den Zauberkreis dieser Dichtungen eintritt, der fühlt sich von einem fremden Geiste angeweht und erblickt einen andern Himmel, der sich

über eine andere Welt ausspannt. Es ist, als ob dämonische Mächte uns in finsteren Stürmen davontrügen. Schwindelerregende Tiefen des Denkens thun sich auf, wunderbar rätselhafte Gestalten entsteigen der Finsternis und die dunkelrote Flamme der Mystik leuchtet in den geheimnisvollen Born hinein, aus dem alle Dinge entspringen. Aber die Nebel zerteilen sich und man sieht sich über die Schranken des Irdischen hinaus, jenseits von Raum und Zeit, in das Reich des Unermeßlichen und Ewigen gerissen. Hier verstummen alle Mißtöne; bis hieher steigen die Stimmen der Menschenwelt nur wie feierliche Hymnen, von Orgelklängen getragen, empor. Ein riesiger Dom von geistiger Architektur nimmt uns auf, in dessen Ehrfurcht gebietenden Hallen kein profaner Ton laut zu werden wagt; auf dem Altar thront, von magischem Licht umflossen, das Mysterium der Dreieinigkeit; ein Strahlenglanz, wie ihn irdische Sinne kaum zu ertragen vermögen, dringt hervor und umleuchtet die gewaltigen Säulenhallen mit einer wunderbaren Glorie. Hier sind alle Wesen in die Anschauung des Ewigen versenkt und blicken staunend in die unergründliche Tiefe der göttlichen Liebe. Die ganze Schöpfung stimmt in einen Jubelchor zur Verherrlichung des Urquells alles Lebens zusammen; selbst das Wesenlose redet und empfindet; das Tote gewinnt Sprache und den lebendigen Ausdruck des Gedankens; die Gestirne und Elemente, die Steine und Pflanzen zeigen Seele und Selbstbewußtsein; die verborgensten Gedanken und Gefühle der Menschen springen ans Licht; Himmel und Erde strahlen in symbolischer Verklärung."

Seitdem in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts

eine große Anzahl zum Teil trefflicher Calderon-Uebersetzungen erschienen, war eine beträchtliche Pause eingetreten, indem die Teilnahmlosigkeit der Leserwelt wie des Theaterpublikums wenig zu solchen Arbeiten aufmunterte. Einige Leistungen in diesem Fache traten allerdings ans Licht. Allein die Kälte, mit der sie aufgenommen wurden, stach sehr gegen den Enthusiasmus ab, welcher die ersten Arbeiten von Schlegel und Gries auf diesem Gebiete empfangen hatte. In neuerer Zeit scheint nun aber wieder ein günstiger Umschwung in solcher Hinsicht eingetreten zu sein, den man mit Freuden begrüßen muß. So hat Konrad Pasch das Drama „Uebers Grab hinaus noch lieben" in sehr gelungener Weise übertragen und, wie wir hören, großen Beifall dafür geerntet. Sicher gehört dieses Werk zu den glänzendsten Calderons, und keines möchte so geeignet sein, die Sympathie auch des heutigen Publikums für den Dichter zu gewinnen. Es sind nicht bloß die künstlerischen Vorzüge dieses Werkes, die in einer trefflich geordneten Handlung, wohlgezeichneten Charakteren und in Situationen von hinreißender Gewalt bestehen, es ist die edle, sich in ihm aussprechende Gesinnung, die es unserer Sympathie nahe rückt. Seien es nun die Quellen, aus denen er geschöpft, die Werke des Perez de Hita und Diego Furtado Mendoza, oder sei es, daß sich in der Periode der Abfassung ein freierer Geist in ihm geregt, wir finden hier keine Spur von der befangenen religiösen Anschauung, die uns in anderen seiner Schauspiele entgegentritt. Er hat hier die tapferen letzten Abkömmlinge der granadinischen Mauren, die im Gebirge der Alpujarras einen heldenmütigen Kampf für ihre Unabhängigkeit stritten, mit so vielen

Zügen flammender Begeisterung für Vaterland und Freiheit, mit so edelmütigen Gesinnungen ausgerüstet, daß sie unsre ganze Sympathie gewinnen. Auch das Kolorit trägt mehr Lokalfarbe, als wir in den meisten seiner Werke finden, und es ist beachtenswert, wie im Beginne des Schauspiels, welches ein maurisches Fest vorführt, von den versammelten Mohammedanern ein Lied gesungen wird, das in einer sonst nur bei den Arabern üblichen Strophenbildung abgefaßt ist. Sollte unsre Bühne, die jetzt wieder anfängt, sich den Spaniern zu erschließen, ein bisher bei uns noch unbekanntes Drama Calderons zur Darstellung bringen wollen, so würde sich „Uebers Grab hinaus noch lieben" besonders dazu empfehlen. Den Uebersetzer aber fordern wir dringend auf, in seinem rühmenswerten Unternehmen zur Verpflanzung von Werken der großen Dramatiker des südlichen Landes nach Deutschland mit Eifer fortzufahren.

Noch lebt unter uns ein Kenner der spanischen Literatur, der sich schon vor mehr als einem Menschenalter mit Geist und Talent diesem Studium gewidmet hatte, dann aber, wie es scheint, durch die Teilnahmlosigkeit des Publikums entmutigt, ausschließlich anderen Beschäftigungen hingab, um erst in den letzten Jahren sich wieder seinem früheren Fache zu widmen: es ist dies C. A. Dohrn, geboren 1806 zu Stettin. Nachdem er schon in jungen Jahren bedeutende Reisen gemacht und auch Spanien be-
cht hatte, gab er in vier Bänden eine Uebersetzung von ausgewählten Theaterstücken aus der Blütezeit der spanischen Bühne, darunter besonders Stücke von Tirso de Molina, Lope de Vega, Alarcon, Moreto und Rojas heraus. Die Uebertragung ist vortrefflich und, obgleich streng in den

Versformen der Originale, von leichtem Flusse. In der Pause, welche nach Vollendung dieser preiswerten Arbeit eintrat, widmete Dohrn sich ganz einem völlig heterogenen Fache, nämlich — der Insektenkunde, wurde Vorsteher eines bedeutenden entomologischen Vereins und unternahm von neuem Reisen in die verschiedensten Gegenden Europas, um Käfer zu sammeln, die ihm gleich großes Interesse eingeflößt zu haben scheinen, wie die Meisterwerke der kastilianischen Dramatiker. Erst in den letzten Jahren ist er zu der lange unterbrochenen Beschäftigung zurückgekehrt und hat das burleske Drama Calderons „Cefalo und Profres", sowie desselben Dichters „Mit der Liebe spaßt man nicht" mit köstlicher Laune übertragen. Dem Verdienste, das er sich hiedurch erwarb, fügte er ein anderes, in weiteren Kreisen vermutlich noch mehr gewürdigtes hinzu, indem er das unter der Leitung seines Sohnes stehende berühmte Aquarium der Villa Reale zu Neapel gründete. Noch kürzlich sah ich den nunmehr zweiundachtzigjährigen Mann, als er mit rüstigen Kräften von einer Reise durch die südliche Halbinsel, welche er bis nach Sizilien ausgedehnt hatte, zurückkehrte, und vernahm von ihm ein Abenteuer, das er zwei Jahre zuvor in seiner Heimat bestanden. Als tüchtiger Schlittschuhläufer hatte er sich im Januar unvorsichtig etwas zu weit auf einem eisbedeckten See seiner Heimat vorgewagt und war durch eine Oeffnung der Eisdecke in das Wasser gestürzt. Nur mit Anstrengung aller seiner Kräfte gelang es ihm, sich aus dem feuchten Elemente wieder auf etwas festeren, jedoch noch immer gefährlichen Boden herauf zu schwingen. Seine Lage mit ganz durchnäßten Kleidern, welche sich durch Frost bald in

eine seinen ganzen Körper umstarrende Eisrinde verwandelte, war eine äußerst mißliche. Aber seine stählerne Natur besiegte die ihm drohende Gefahr. Er warf sich, ohne auch nur einen Mantel zur Bedeckung zu haben, in einen am Ufer des Sees seiner harrenden Wagen, hieß den Kutscher den eine Meile weiten Weg bis nach Stettin in möglichster Eile durchjagen, warf sich dann in das Bett, stand in der nächsten Frühe mit ungeschwächter Kraft wieder auf und trug nicht einmal einen kleinen Schnupfen davon.

In wie heterogenen Fächern Dohrn während seines langen Lebens thätig war, geht aus dem schon früher Gesagten hervor. Doch habe ich noch eines zu erwähnen vergessen, in dem er ganz besonders excellirte. Er besaß ein erstaunliches musikalisches Gedächtnis, eine vortreffliche Stimme und konnte die Opern der vorzüglichsten Komponisten, wie namentlich die von Gluck, Mozart, Beethoven und Spontini, aus dem Gedächtnis singen, indem er dieselben meisterhaft auf dem Klavier begleitete. Noch bis in weit vorgerückte Jahre bewahrte er die Kraft und den Schmelz seiner Stimme, mit welcher er zu Lebzeiten Friedrich Wilhelms IV. den preußischen Hof entzückt hatte. Der genannte König fand Gefallen sowohl an der Gesangskunst des seltenen Mannes, als an der Originalität seines ganzen Wesens und hielt streng darauf, daß er in den musikalischen Soireen, die er an seinem Piano sitzend in den Schlössern von Charlottenburg und Berlin gab, nie anders erschien, als mit dem Studentenrock und der Studentenmütze, die er bis in sein Alter trug. — Man hat unsere Aera diejenige der Alten genannt, und sicher ist es eine auffallende Thatsache, daß ebenso wie die Siege der Deutschen

im letzten großen Kriege von hochbejahrten Greisen erkämpft wurden, so auch eine ungemein große Anzahl von Männern der Kunst und Wissenschaft in neuerer Zeit mit frischen Geisteskräften das vom Psalmisten als die äußerste Grenze des menschlichen Lebens angegebene achtzigste Jahr um fast ein Dezennium, wo nicht um mehr überschritten haben. Ich erinnere nur an die Maler Ingres, Veit, Cornelius, Overbeck, Riedel, an die Gelehrten Raumer (welcher 96 Jahre alt wurde), Humboldt (90), Ranke (95), Böckh, Bopp, Ritter, Döllinger. Möge der treffliche Dohrn sich diesen anschließen und mit frischen Kräften noch ferner ebenso auf dem Gebiete der Insektenkunde, wie auf dem der spanischen Literatur thätig sein!

Das Trauerspiel Calderons, welches den Titel „Der Richter von Zalamea" führt, gehört zu den vorzüglichsten und berühmtesten dieses Dichters. Schon im 17. Jahrhundert ging es, wie so viele andere Dramen der Spanier, auf die französische Bühne über, und auch in Deutschland richteten sich früh die Blicke auf dasselbe. Lessing beabsichtigte, wie er in einem Briefe an seinen Bruder Karl vom 20. September 1777 sagt, es nach einer französischen Bearbeitung, wahrscheinlich derjenigen von Linguet, ins Deutsche zu übertragen. Ein Jahr später gab Schröder eine Nachahmung davon unter dem Titel „Amtmann Graumann und die Soldaten" und brachte es unter Beifall auf die Bühne zu Hamburg. In Paris wurde das Drama zur Zeit der beginnenden Staatsumwälzung als Revolutionsstück mehrfach, zuerst in einer Bearbeitung von Collot d'Herbois, dann in einer andern von Faur unter großem Beifall aufgeführt; bei uns haben Malsburg und Gries

eine metrische Uebersetzung des Dramas geliefert. In der Verdeutschung des letzteren, die in ihrer Art meisterhaft genannt werden muß, wegen ihres genauen Anschlusses an die spanischen Versformen jedoch stets etwas Fremdartiges für uns behält, ward es auch mehrfach auf das deutsche Theater gebracht; so in Düsseldorf zur Zeit, als Immermann die dortige Bühne leitete, auch, wenn ich nicht irre, vor bald dreißig Jahren zu München. Allgemeine Teilnahme fand es jedoch bei uns erst jüngst in der Bearbeitung von Adolf Wilbrandt, in welcher mit glücklichem Takt die im Deutschen stets steif erscheinenden spanischen Formen durch den bei uns üblichen dramatischen Vers ersetzt sind.

Solchen, welche viele Schauspiele des Calderon gelesen haben, war schon mehrfach aufgefallen, daß dieser sein „Richter von Zalamea" einen sehr verschiedenen Charakter von seinen übrigen Stücken trage. Während er, der Hofdichter Philipps IV., sich sonst vorzugsweise im Kreise der höheren Gesellschaft bewegt, den Adel in den glänzendsten Farben darstellt und der Schilderung des gemeinen Volkes aus dem Wege geht, hat er hier einen wackeren, seinem Monarchen zwar ergebenen, aber doch von stolzem Unabhängigkeitssinn erfüllten Bauern zu seinem Helden gewählt und sowohl ihn als verschiedene andere Landleute mit unverkennbarer Vorliebe dargestellt, hingegen zwei lasterhafte und nichtswürdige Ritter dem Abscheu aller Zuschauer preisgegeben. Wie in diesem Punkte unterscheidet sich sein Drama auch darin von seinen übrigen Werken, daß es eine individuellere Charakterschilderung zeigt, als sie sich sonst meistens bei ihm findet. In letzterer Hinsicht nun, ebenso wie in der Sorgfalt und Liebe, mit welcher

er den spanischen Bauernstand, besonders in seinem Vertreter Pedro Crespo, dargestellt hat, erinnert Calderon hier auffallend an seinen großen Vorgänger Lope de Vega, wohl auch an einige von dessen Zeitgenossen. Da nun die alten spanischen Schauspieldichter, ebenso wie Shakespeare und die übrigen Dramatiker aus der Zeit der Elisabeth, nicht die strengen Begriffe von literarischem Eigentumsrecht hatten, wie sie heute herrschen, sondern vielfach Stücke früherer Autoren nur überarbeiteten, und auch Calderon, wie das von vielen seiner Stücke erwiesen ist, diesem Brauche oft folgte, so drängte sich der Gedanke auf, daß dem Alcalden des letzteren ein älteres Original zu Grunde liege, und daß dasselbe von Lope de Vega sei, mußte um so eher vermutet werden, als ein „Alcalde de Zalamea" dieses überfruchtbaren Dichters in alten Katalogen spanischer Schauspiele aufgeführt wird. Von der wirklichen Existenz eines solchen vorcalderonischen, mit dem seinigen gleichnamigen Stückes habe ich in den Nachträgen zu meiner „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien", Band III, im Jahre 1854 Nachricht gegeben. Ich fand nämlich in der überaus reichen Büchersammlung des gelehrten Augustin Duran zu Madrid eine alte Handschrift mit dem Titel El Alcalde de Zalamea, comedia famosa de Lope de Vega. Meine Lektüre derselben konnte nur eine flüchtige sein, da Duran mit Recht seine Schätze nicht aus der Hand gab. Doch kannte ich Lopes Eigenart so genau, daß ich mich schon, nachdem ich einige Seiten durchflogen, für überzeugt hielt, ein Werk von ihm vor mir zu haben. Zehn Jahre später gab Hartzenbusch in einem Vortrag, den er in der spanischen Akademie hielt, nähere

Nachricht über den Gegenstand; aber jenseits der Grenzen von Spanien ward wenig davon bekannt. Jetzt hat denn endlich ein vorzüglicher Kenner der spanischen Literatur, Herr Max Krenkel in Dresden, sich das Verdienst erworben, das seltene und interessante Stück, das ohne ihn vermutlich in nicht ferner Zeit untergegangen sein würde, aller Welt zugänglich zu machen. Nur nach vielen Mühen ist es ihm gelungen, sich den Text zu verschaffen. Bekanntlich wurden während des siebenzehnten Jahrhunderts in Spanien die neuen Theaterstücke an den Kassen der Schauspielhäuser ungefähr ebenso verkauft, wie bei uns die Librettos der Opern. Es existiren noch Tausende von solchen alten Drucken in Quarto, und wer sich die Mühe geben will, in den Winkeln spanischer Buchläden, besonders zu Madrid, Sevilla und Valencia, nach ihnen zu forschen, der kann durch den Fund mancher höchst seltenen Stücke, ja, durch den eines Unikum, für sein Suchen belohnt werden. Die verhältnismäßig kurze Zeit von zwei Jahrhunderten hat schon eine große Verheerung auf diesem Literaturgebiete angerichtet, und von den Komödien selbst der gefeiertsten Dichter sind viele bereits völlig aus der Welt verschwunden, andere nur noch in einem oder einigen Exemplaren vorhanden. Dies war zum Beispiel der Fall mit einem der ausgezeichnetsten Dramen des Lope, dem früher auch in Deutschland mit großem Beifall aufgeführten „Stern von Sevilla“. Man kannte davon nur einen einzigen Druck im Besitze des Lords Holland, welcher eine ausführliche Analyse des Stückes, unter Mitteilung einzelner Scenen daraus, gab. Nur diese Analyse konnte Zedlitz bei seiner Bearbeitung benutzen. Das Original, welches erst in unsrer Zeit aus dem Bücher-

schatze des genannten englischen Lords an das Licht getreten ist, kam unserem, leider auch fast schon vergessenen deutschen Dichter nie zu Gesichte.

Besonders zahlreiche, außerdem gar nicht bekannte Drucke und Manuskripte der alten Komödien befinden sich in der Sammlung des Herzogs von Osuña, welche neuerdings der Nationalbibliothek in Madrid einverleibt worden ist; so auch ein älterer „Arzt seiner Ehre“ und „Standhafter Prinz“ von Lope de Vega und ein „Mädchen des Gomez Arias“ von Luis Velez de Guevara, welche Stücke, wenigstens das erste und letztere, dem Calderon zu den seinigen als Vorbilder gedient haben. In eben diese Bibliothek, welche viele Jahre hindurch unter der Leitung der beiden größten Kenner des altspanischen Dramas, des D. Augustin Duran und D. Juan Eugenio Hartzenbusch stand, und durch ihre Bemühungen eine außerordentliche Bereicherung in dem genannten Fache erhielt, ist jetzt auch die erwähnte Handschrift von Lopes „Richter von Zalamea“ übergegangen. Und um den älteren Alcalden neben dem jetzt auf unsern Bühnen Triumphzüge feiernden des Calderon in seinen „Klassischen Bühnendichtungen der Spanier“ herausgeben zu können, ließ Herr Max Krenkel ihn für sich kopiren. Allein das in Madrid befindliche Manuskript war kein Autograph und wimmelte von Fehlern, so daß es dringend nötig war, auch den vielleicht einzigen, jetzt noch vorhandenen Einzeldruck der Komödie, welcher sich ehemals in der Sammlung des Herrn Chorley befand und von ihm dem Brittischen Museum vermacht worden ist, zu benützen. Herr Krenkel gab sich nicht zufrieden, bis er durch genaue Vergleichung des Madrider handschriftlichen Exemplars und

der Londoner Suelta einen befriedigenden Text hergestellt hatte. Und diese Frucht preiswürdiger Anstrengungen bietet er heute dem deutschen Publikum dar. Er hat seine Ausgabe mit einer höchst schätzbaren Einleitung versehen, in welcher er das Verhältnis des älteren zu dem neueren Stück und andere Punkte eingehend erörtert. Die Autorschaft des Dramas von Lope de Vega hat er durch Vergleichung mit zahlreichen anderen Werken dieses Dichters und Hervorhebung der Eigentümlichkeiten, die ihm mit letzterem gemeinsam sind, dargethan. Daß aber der jüngere Autor den älteren vor Augen gehabt und benützt hat, geht aus der Aehnlichkeit vieler Stellen in den Dramen der beiden hervor, welche von Herrn Krenkel angeführt werden.

Der Vergleich zwischen den zwei Richtern von Zalamea ist von nun an jedermann ermöglicht. Er wird nicht zu Ungunsten des jüngeren Dichters ausfallen, und ich selbst muß mein früheres, auf flüchtige Durchsicht des Manuskripts bei Duran gegründetes Urteil wesentlich modifiziren. Unstreitig hat Calderon seinem Vorgänger manches entnommen; aber er folgte darin einem allgemeinen Brauche seiner Zeitgenossen, und wir dürfen ihn deshalb nicht anklagen, da er das ältere Drama nicht sklavisch nachgeahmt, sondern es frei umgebildet und wesentlich vervollkommnet hat. Sicher wäre es ein Glück für die Literatur, wenn die Autoren auch heute noch, ohne deshalb des Plagiats beschuldigt zu werden, ältere Stücke benützen und sich das Gelungene aus ihnen aneignen dürften; natürlich wäre das nur dann statthaft, wenn sie bei ihrer Umarbeitung das Ganze auf eine höhere Stufe erhöben. Daß aber Calderon dies in Bezug auf den Alcalden des Lope, der nicht zu dessen

besten Leistungen gehören möchte, gethan, springt in die Augen. Die Hauptfigur des Stückes, die des alten, biederen und seinem König ergebenen, aber seine Ehre über alles hochhaltenden und, wo sie bedroht ist, vor der vermessensten That nicht zurückschreckenden Pedro Crespo, des vollendeten Typus eines spanischen Bauern in seinen edelsten Zügen, war schon dem älteren Dramatiker so gelungen, daß der jüngere Dichter weise that, sie im wesentlichen in sein Werk aufzunehmen. Allein den Plan des Ganzen verbesserte er bedeutend dadurch, daß er, während bei Lope zwei Ritter Frevel begehen, die der Richter nachher eigenmächtig bestraft, dies vereinfacht, indem bei ihm nur einer die Gewaltthat des Crespo herausfordert. Wie der Alcalde durch das Verbrechen, welches der Hauptmann an seiner Tochter verübt, aufs äußerste gebracht wird und zuletzt, nachdem der Missethäter sein inständiges Flehen, der Isabel die geraubte Ehre zurück zu geben, hohnlachend zurückgewiesen, sich selbst durch Hinrichtung des Schuldigen Recht schafft, ist bei ihm mit voller Entschiedenheit zum Mittelpunkt der Handlung gemacht und erregt ein stürmisch fortreißendes Interesse, während bei Lope die Teilnahme an der Handlung vielfach zersplittert wird.

Auch in manchen Einzelheiten ist das jüngere Schauspiel dem älteren entschieden überlegen. Mag man daher auch dem letzteren den Ruhm zuerkennen, daß es das Original ist, und daß Calderon seinen Alcalden ohne dasselbe nicht geschrieben haben würde, so wird ein gerechtes Urteil doch kaum wesentlich verschieden von dem des trefflichen Hartzenbusch lauten können, welcher sagt: „Lope entdeckte das Terrain, Calderon bebaute und bereicherte es;

der eine erfand, der andere vervollkommnete. Der Richter von Zalamea des Calderon ist nicht ein Plagiat an dem des Lope; es hat hier ein Wettstreit zweier Genies stattgefunden; der Meister ist zwar vorausgegangen, aber sein Schüler hat ihn weit übertroffen."

Dieser kurzen Besprechung einiger neueren Leistungen auf dem gegenwärtig in Deutschland so vernachlässigten Gebiete der kastilianischen Poesie schließt sich füglich eine Notiz über die jüngst erschienene treffliche Uebertragung einiger Dramen des Carlo Gozzi von Volkmar Müller an. Denn ein beträchtlicher Teil der Komödien dieses geistvollen Venetianers ist spanischen Originalen nachgebildet. Dessen Verdienst jedoch beruht — um dies gleich hinzuzufügen — weniger auf diesen Arbeiten, in welchen er hinter dem poetischen Werte seiner Originale weit zurückgeblieben ist, als in einer Reihe phantastischer Lustspiele, in denen er die italienische Commedia dell' arte auf eine höhere Stufe literarischer Ausbildung erhob. Dieses uralte italienische Maskenlustspiel war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in der Lagunenstadt besonders populär, und der Direktor der Truppe Sacchi riß als Trufaldino alle Venetianer hin. Gozzi, ein Nobile Venedigs von eminentem Geist und Witz, erkannte in den Mitgliedern der Truppe die geeigneten Interpreten seiner poetischen Intentionen und schrieb, ohne irgend einen Lohn für sich zu beanspruchen, für sie seine zehn Dramen, denen er einfach den Titel „Fabeln" beilegte. Es ist höchst erfreulich, daß Gozzi, von welchem, nachdem er lange Zeit in Deutschland in Vergessenheit geraten schien, der treffliche Graf Baudissin noch kurz vor seinem Tode zwei Komödien verdeutscht hatte,

jetzt von neuem bei uns Verbreitung findet. In Italien selbst, wo sein Ruf immer nur auf die Lagunenstadt beschränkt geblieben war, scheint er jetzt fast ganz verschollen zu sein, und so viel ich weiß, ist dort seit der im vorigen Jahrhundert publizirten Ausgabe seiner Dramen keine neue davon erschienen. In Deutschland dagegen fanden diese phantastischen, allen bis dahin hier bekannten Lustspielen so unähnlichen Stücke schon bald nach ihrem Erscheinen sehr freundliche Aufnahme. Zuerst wurden sie hier durch die bereits im vorigen Jahrhundert in Bern erschienene Uebersetzung von Werthes bekannt. Goethe schätzte sie nach den Aussprüchen, die Volkmar Müller anführt, ungemein, und unstreitig haben sie ihm bei seinem „Triumph der Empfindsamkeit" zum Vorbilde gedient. Ebenso zeigte Schiller durch seine Nachbildung der „Turandot", daß er kein Verächter des geistvollen Italieners war. Den letzteren noch populärer in Deutschland zu machen, bemühten sich dann die Romantiker. Schlegel, welcher sonst den dramatischen Leistungen der Italiener ebenso in der Tragödie wie in Lustspielen durchaus nicht günstig war, spendete ihm das verdiente Lob, und Ludwig Tieck nahm ihn bei seinen Märchenlustspielen offenbar zum Muster. Durch ihn wurde dieses Genre in Deutschland förmlich populär, und da die venetianische Ausgabe von Gozzis „Fabeln" schwer zu erlangen war, veranstaltete Eduard Hitzig, der Freund Amadeus Hoffmanns, zu Berlin eine Ausgabe derselben.

Nach den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts sank das über der Lagunenstadt emporgestiegene Gestirn auch in Deutschland, wo es mehr Verehrer gefunden, als in seiner Heimat, nach und nach zurück oder verbreitete doch nur

durch Schillers „Turandot" einigen Glanz über unsere Bühne. Verschiedene Uebersetzungen von Gozzis „Fabeln" traten allerdings noch von Zeit zu Zeit hervor. (Volkmar Müller gibt uns eine schätzbare Uebersicht dieses ganzen Literaturgebietes.) Allein dieselben fanden wenig Beachtung, und auch der nach der „Donna serpente" bearbeitete Text von Richard Wagners Jugendoper „Die Feen" konnte die Erinnerung an den Italiener nicht auffrischen, da sie bisher nicht auf die Bühne kam.

Wir überschätzen Gozzi nicht und geben zu, daß er nur ein Dichter zweiten Ranges ist. Die ernsten Situationen in seinen Stücken sind, wenn auch oft vortrefflich erfunden, nicht mit jenem Feuer, jenem hinreißenden Schwunge ausgeführt, wie sie Dichterwerken ersten Ranges eigen sind. Die Sprache in diesen Scenen erinnert oft an die Trockenheit der Diktion in den französischen Trauerspielen. Aber auch wenn wir diesen Mangel abrechnen, behalten sie noch genug gute Eigenschaften, welche sie würdig machen, nach den großen Meisterwerken der dramatischen Poesie eine achtbare Stelle zweiten Ranges in derselben einzunehmen.

II.

Deutschland steht noch von früheren Zeiten her in dem Rufe, in ihm werde vorzugsweise die Weltliteratur gepflegt, es eigne sich alle geistigen Schätze der Erde, ebenso die der Wissenschaft, wie die der Poesie eifriger an, als irgend

ein anderes Land. Allein blickt man näher hin, so erkennt man leicht, daß unser Vaterland in dieser Hinsicht mehr von einem traditionellen Ruhme aus vergangener Zeit zehrt, als daß es beflissen wäre, denselben fort und fort zu verdienen. Schwerlich wird man sagen können, die deutsche Nation mache sich des ihr von Goethe wegen der Universalität ihrer geistigen Bestrebungen gespendeten Lobes durch die Fingerfertigkeit würdig, mit welcher jeder neue Roman des Auslandes in unsere Sprache übersetzt wird. Ebenso wenig kann sie ihren alten Ruhm in dieser Beziehung durch die unaufhörlich aufeinander folgenden Uebertragungen von Werken behaupten, die bereits zu unzähligenmalen früher verdeutscht worden sind. Sehr oft, ja mehrenteils läßt sich schwer erkennen, aus welchen Gründen diese neuen Uebersetzungen unternommen worden sind, da sie oft weit hinter den älteren zurückbleiben; selbst wenn es dem jüngeren gelingt, eine Stelle hier und da besser wieder zu geben, als seine Vorgänger, so kann sein Verdienst, da er im wesentlichen immer auf den Schultern der letzteren steht, unmöglich hoch angeschlagen werden. Wie viel anders und besser verhielt es sich damit bei uns in früherer Zeit, wo wir wirklich vor allen anderen Völkern den Ruhm verdienten, die geistigen Schätze der übrigen Nationen zu heben. Ein großer Teil der Thätigkeit Lessings war diesem Streben gewidmet, und wenn man besonders seine nachgelassenen Schriften sorgfältig mustert, so erstaunt man darüber, wie rastlos er seinen eigenen Geist aus den Werken der verschiedensten Nationen befruchtete. Er lag dem Studium nicht nur der Dichter des Altertums, sondern auch derer der neuen Völker mit erstaunlichem Eifer ob.

Aus seiner Dramaturgie geht hervor, wie er, nachdem er sich viel mit den griechischen und englischen Dramatikern beschäftigt hatte, bis zu den Spaniern vordrang; und seine nachgelassenen Papiere zeigen, daß er mit dem Plane umging, Dramen des Calderon auf die deutsche Bühne zu verpflanzen. Die geistreiche Schrift des Spaniers Huarte „Ueber die Prüfung der Köpfe" übersetzte er ins Deutsche, und sicher hat uns nur sein früher Tod um viele andere Proben seiner derartigen Bestrebungen betrogen. Denn seine hinterlassenen Manuskripte legen Zeugnis von seiner erstaunlichen Belesenheit in den verschiedensten Literaturen und von seinem Vorsatze ab, die deutsche durch Uebertragungen aus ihnen zu bereichern. Früh schon trat Goethe in seine Fußstapfen. Seinem universellen Geiste entging kaum irgend etwas von den Schätzen der fremden Literaturen, insofern dieselben ihm zugänglich waren. Selbst Werke in Prosa wie das „Leben des Benvenuto Cellini" und „Rameaus Neffe" von Diderot zu übertragen, hielt er seines Genius nicht für unwürdig. Und wenn er auch als metrischer Uebersetzer nichts weiter als eine Verdeutschung zweier Voltairescher Trauerspiele und eine Paraphrase des Reineke Fuchs lieferte, so wirkte er doch besonders in der zweiten Hälfte seines Lebens mit nie ermüdendem Eifer für die Verbreitung ausländischer Dichtwerke in Deutschland. Seine Kenntnis fremder Sprachen war freilich eine sehr beschränkte. Jedoch alles Gute, was ihm in Verdeutschungen aus der Literatur anderer Völker zugänglich wurde, suchte er sich anzueignen und auch andere darauf aufmerksam zu machen. Ich erinnere besonders an seine begeisterten Aeußerungen über die „Sakuntala", wie über

Calderons „Standhaften Prinzen“ und „Tochter der Luft“, an sein im zweiten Bande des „Westöstlichen Divan“ enthaltenes enthusiastisches Lob persischer Dichter und endlich an die hohe Anerkennung, die er Manzoni und Byron spendete. Hand in Hand mit seinem großen Freunde in dem Eifer, die deutsche Literatur aus den Minen der fremdländischen zu bereichern, ging Schiller, der als Uebersetzer oder Nachbildner fremder Dichtwerke fast unübertroffen dasteht. Seine Uebertragung der „Iphigenie in Aulis“ von Euripides, sowie der Scenen aus den „Phönizierinnen“ desselben und der „Phädra“ des Racine ist noch unerreicht. Dem Vorgange unserer beiden großen Dichter folgten die Romantiker, und die Verdienste, die sich A. W. v. Schlegel und Tieck um die Verbreitung der fremdländischen Literaturen in Deutschland erworben haben, können nicht hoch genug angeschlagen werden. Man denke bloß an des ersteren Shakespeare und Calderon, des letzteren Don Quijote. In unermüdlichem Fleiß als Uebersetzer des genannten spanischen Dramatikers that sich auch der treffliche Gries hervor. Noch regere Thätigkeit jedoch entfaltete dieser in seinen Uebertragungen des Bojardo, Ariost und Tasso. Die durch die Romantiker angeregte Bewegung schlug dann immer weitere Wellen. Schon die beiden Schlegel selbst hatten die indische Poesie in Deutschland zu verbreiten gesucht, und mit glänzendem Erfolge schritten andere auf ihrer Bahn fort. Ich nenne unter ihnen nur Rückert, der neben den indischen auch die persischen und arabischen Poeten in kunstreichen Uebertragungen bei uns heimisch machte. Indem ich die vorzüglichsten unserer Uebersetzungskünstler erwähne, darf ich nicht verschweigen, was

Streckfuß für Dante, Gildemeister für Byron, Regis für Rabelais, W. Hertzberg für Chaucer und Tennyson, sowie manche andere für Autoren der verschiedensten Nationen geleistet haben.

Wenn ich beklagen muß, daß der Eifer, welcher unsere Literatur mit so vielen Schätzen der ausländischen bereichert hat, in letzter Zeit erkaltet ist, so begrüße ich mit desto größerer Freude Erscheinungen, welche beweisen, daß es doch Ausnahmen hievon gibt. Zu diesen rechne ich besonders eine Anzahl in neuester Zeit erschienener Schriften, in denen Edmund Dorer gestrebt hat, die Augen des deutschen Publikums auf fast ganz unbekannte Erscheinungen der spanischen Literatur zu lenken. Leider muß ich sogleich die Bemerkung hinzufügen, daß dieselben bei uns sehr wenig Verbreitung gefunden zu haben scheinen.

Die erste dieser Schriften ist dem Heinrich von Villena, einem in der spanischen Literatur hochberühmten, indessen bei uns wenig bekannten Manne gewidmet; derselbe gehörte zu den vornehmsten Großen Spaniens. Er war Enkel des Alfons von Aragon, Markgrafen von Villena, der am Hofe zweier Könige eine hohe Stelle einnahm, dann aber bei den politischen Unruhen, welche Spanien verwüsteten, den größten Teil seiner Besitzungen vorlor und sich mit seinem Enkel nach Gandia zurückzog. Der letztere, der junge Heinrich von Villena, zeigte nicht den mindesten Hang zu den ritterlichen Uebungen, in welchen ihn sein Großvater erziehen wollte. Von früh an war seine ganze Neigung dem Studium der Poesie und den Wissenschaften geweiht. Doch sein Oheim, der König von Kastilien, gönnte ihm nicht die gewünschte Muße, sondern zog ihn an seinen

Hof, verlieh ihm die Grafschaft Gange und vermählte den erst Sechzehnjährigen mit einer hohen Dame des Reiches. Villena ließ sich jedoch von seiner jungen Gemahlin wieder scheiden, indem er nach der Großmeisterwürde des ritterlichen Calatrava-Ordens trachtete. Er erreichte auch sein Ziel und führte seine Ritter im Jahre 1407 nach Andalusien gegen die Mauren, ohne jedoch selbst an dem Kampfe teilzunehmen. Während seine Begleiter sich tapfer schlugen, blieb er im Lager zurück und widmete sich seinen friedlichen Studien und der Poesie. Eine schwere Last Bücher ließ er sich zu diesem Zwecke stets bei seinen Reisen nachführen. Zu der 1412 erfolgten Krönung Ferdinands verfaßte Villena ein allegorisches Festspiel, das in Saragossa mit großer Pracht aufgeführt wurde. Die Personen dieses Schauspiels sind mehrenteils allegorische Figuren, wie die Wahrheit, der Friede, die Barmherzigkeit. Um die nämliche Zeit gründete er in Barcelona einen Verein der gaya ciencia oder „frohen Wissenschaft“ und erneuerte die schon früher dort aus der Provence eingeführten Blumenspiele. Doch es ist hier nicht der Ort, das weitere Leben des gelehrten Dichters zu erzählen, noch dessen zahlreiche Schriften in Prosa und Versen anzuführen. Es sei nur erwähnt, daß er sich in diesen als ein für seine Zeit sehr aufgeklärter Mann zeigt, wie er denn ein Buch verfaßte, um den in den südlichen Ländern so verbreiteten Glauben an das mal occhio als ein Hirngespinnst darzustellen. Trotzdem kam Villena bei seinen Zeitgenossen in den Ruf, ein Zauberer zu sein. Der böse Leumund, durch den er, der Aufgeklärte, sich in einen Schwarzkünstler verwandelt sah, verdroß ihn dergestalt, daß er sich einer andern Wissen-

schaft — der Kochkunst — zuwandte. Das Werk, das er diesem edlen Fache widmete, und in welchem er außer der Kunst des Siedens und Bratens auch die des Tranchirens lehrte, gewann ihm die Herzen seines Volkes und hat sich bis auf die neueste Zeit in Ansehen erhalten, indem es noch nach mehr als vierhundert Jahren, 1878, neu aufgelegt wurde. Man kann seinem Buche nachrühmen, daß darin die dem Gastronomen so wichtige Kunst zuerst von höheren Gesichtspunkten aus beleuchtet wird, wenngleich Villena dieses Fach noch nicht mit dem feinen ästhetischen Sinne behandelt, den später Herr v. Rumohr in seinem „Geist der Kochkunst" entwickelte. Aber neben der Küche vergaß er nicht, den Parnaß zu kultiviren. Unter seinen dahin gehörigen Werken sind besonders eine Uebersetzung von Dantes Göttlicher Komödie, sowie eine andere der Aeneide zu erwähnen. Bis zu seinem Tode, der ihn im fünfzigsten Jahre zu Madrid am 15. Dezember 1434 ereilte, war er literarisch thätig.

Weit lebendiger als der Ruhm von Villenas gelehrten und dichterischen Werken ist sein Ruf als Zauberer geblieben. In den spanischen Märchen erscheint er als Nekromant, der die Sonne verfinsterte, Regen und Sturm in seiner Macht hatte, sowie sich nach Belieben unsichtbar zu machen und zu weissagen vermochte. Es scheint, daß die seltsamen Sagen von der Zauberkunst Virgils auf Villena übergetragen wurden. Als gewaltiger Magier, der manche von den zahlreichen, dem römischen Dichter zugeschriebenen nekromantischen Künste vollbrachte, erscheint er in dem Volksbuche, das seinen Namen trägt. Hier wird berichtet, er habe mit dem Teufel einen Bund geschlossen und von

dem letzteren seien alle seine Wünsche erfüllt worden. Dafür war Villena auf die geheischte Bedingung, dem Bösen seine Seele zu verschreiben, eingegangen. Das Streben des Marques ging nun dahin, den Teufel zu täuschen, so daß dieser nichts von seinem Tode erführe. Für den Fall besaß der spanische Grande das Mittel, vom Grabe zu erstehen. Es kam nur darauf an, Meister Urian glauben zu machen, er sei gar nicht gestorben. Demnach suchte Villena jemand, der ihn während der Zeit, die er im Grabe zubrächte, vertreten könnte. So kam ihm denn der Gedanke, einen Neger, der immer bei ihm weilte und ihn überall hin begleitete, zu diesem Zwecke zu verwenden. Er wies ihn an, alsbald, wenn er seinen Gebieter gestorben sähe, sich einen Zauberhut, den er ihm darreichte, aufzusetzen; derselbe werde, wie er angab, bewirken, daß der Neger die Gestalt seines Herrn erhalte und von allen als letzterer angesehen werden würde. Doch müsse er die Kopfbedeckung beständig tragen, denn in dem Augenblick, wo er sie abnähme, würde er sofort wieder in seiner wahren Gestalt dastehen und zugleich seinen früheren Gebieter verderben. „Sobald ich gestorben," sprach Villena weiter, „nimm meinen Körper, zerschneide ihn in tausend kleine Stücke und verschließe diese in eine gläserne Flasche, die Du hinter meinem Lehnstuhl finden wirst. Bewahre sodann dieselbe an einer verborgenen Stelle und laß sie von niemand berühren." Als nun der Markgraf wirklich erkrankte und starb, vollführte der Neger dessen Befehle aufs pünktlichste. Er wurde sogleich von allen als der Verstorbene angesehen und war hierüber sehr glücklich. Bald fiel es jedoch auf, daß er nie seinen Hut abnahm. Da

er überdies die Messe nicht besuchte, kam er in den Ruf der Ketzerei und Zauberei. Doch ging es ihm einstweilen noch gut und der Teufel glaubte an die Täuschung. Da schritt der vermeintliche Marques einst an einer Kirche vorüber, aus welcher eben die Hostie in Prozession hervorgetragen wurde. Wie nun die Umstehenden sämtlich ihr Haupt entblößten, war der Neger in größter Verlegenheit und suchte auszuweichen; jedoch umsonst. Einer der Anwesenden schlug ihm alsbald den Hut vom Haupte und augenblicklich stand der Schwarze in seiner wirklichen Gestalt da. Viele der Umstehenden meinten, der Teufel habe den Marques wegen seiner Gottlosigkeit in diese scheußliche Gestalt verwandelt. Die Polizei mischte sich darein und führte den Unglücklichen vor Gericht. Dort bekannte er, was er mit der Leiche Villenas vorgenommen und wies den Gerichtsbeamten die wunderbare Flasche. Die letzteren sahen in derselben eine Flüssigkeit, in welcher eine kleine menschenähnliche Gestalt herumschwamm. Es war das der Körper des wiedergeborenen Markgrafen, welcher eben begonnen hatte, seine wirkliche Gestalt aufs neue anzunehmen. Dem Neger wurde das Haupt abgeschlagen, die Flasche aber zerschmettert und ihre Reste in den Boden vergraben. So hatte der Teufel das Spiel gewonnen. Villena war tot und seine Seele Eigentum des Bösen.

Diese in ganz Spanien noch heute berühmte Tradition ist in neuerer Zeit von dem trefflichen D. Juan Eugenio Hartzembusch in einem interessanten Drama behandelt worden und hat in solcher Gestalt auf den spanischen Bühnen allgemeinen Beifall gefunden. Eine andere, den berühmten Spanier betreffende Sage knüpft sich an die „Zauberhöhle

von Salamanca". In der Reisebeschreibung des Johann Limberg von Roden aus dem Jahre 1690 wird darüber berichtet: „Man erzählte mir, daß in der Gasse S. Pollo unter einem Eckhause sich unterirdische Paläste, Zimmer und Gärten befänden, in denen vormals der Teufel sein Spiel getrieben und stets sieben Studenten in den Künsten und Wissenschaften mit der Bedingung unterwiesen, daß, nachdem sie ausstudirt, der letzte von den sieben ihm zur Belohnung in Ewigkeit dienen sollte. Nun trug es sich zu, daß der Marques de Villena der letzte war und es dem Kontrakt nach bleiben sollte. Darauf sagte der Teufel, nachdem er die andern hinausgeführt, zu demselben: „Bleib hier, Villena, Du bist der letzte." Der Markgraf antwortete und sprach: „Nein, ich bin nicht der letzte, behalte diesen!" Und dabei zeigte er auf seinen Schatten. Der Teufel behielt ihn wirklich und bei Tag und Nacht war hinfort der Marques seines Schattens beraubt." Wie man in obiger Erzählung mit Ueberraschung 400 Jahre vor Chamisso der Geschichte vom schattenlosen Peter Schlemihl begegnet, so ist ferner mit dem spanischen Infanten die Geschichte von Roger Bacon und seinem redenden Kopfe von Erz verbunden worden. In der Höhle von Salamanca soll nämlich ein derartiges ehernes Haupt, das die Magie lehrte, auf einem Katheder gestanden haben. Dasselbe ward für ein Werk des Villena gehalten — eine Tradition, welche von Cervantes zu einem köstlichen Zwischenspiel benützt worden ist.

Ein zweites Schriftchen von Edmund Dorer ist vornehmlich der aus Tschudis Chronik und Schillers Ballade bekannten Sage von Rudolf von Habsburg gewidmet,

welche Rubens in einem schönen, zu Madrid befindlichen Gemälde, ferner Calderon im Vorspiel zu einem seiner allegorischen Fronleichnamsdramen behandelt hat. Dorer teilt einmal in metrischer Uebertragung eine Partie aus einem Festspiel des spanischen Dichters mit, in welcher die bekannte Geschichte erzählt wird, wie Rudolf in einsamer Gebirgsgegend den Priester mit seinem Viatikum am Zügel des Pferdes durch den reißenden Strom leitet. Sodann finden wir in seiner Schrift eine ausführliche Analyse des Auto Sacramental, in welcher derselbe Dramatiker diese alte Legende zu einer Allegorie benützt hat. Ich vermag hier auf die beiden Versionen, welche der Spanier von der in Deutschland durch Schiller allgemein bekannt gewordenen Tradition gegeben hat, nicht näher einzugehen, empfehle jedoch die Schrift Dorers, welche die letztere ausführlich darlegt, jedem Verehrer unseres großen Dichters.

Auf ein von dem vorigen verschiedenes Gebiet, auf das der komischen Dichtung, führt uns eine dritte Schrift Dorers. Dieselbe bietet in gelungener Uebertragung ein in Deutschland wohl gänzlich unbekanntes komisches Zwischenspiel des großen Cervantes. Bisher wußte man bei uns nur von acht solchen Entremeses, welche der Spanier selbst publizirt hatte. In neuerer Zeit sind jedoch deren noch einige andere aufgefunden und veröffentlicht worden, ohne, so viel ich weiß, ihren Weg nach Deutschland gefunden zu haben. Das vorliegende führt den Titel „Aergert euch nicht“ und bezeugt die echt komische Laune, die der Dichter sich unter allen Widerwärtigkeiten seines Lebens bewahrte. Wir werden in ein städtisches Spital geführt,

welches der wohlweise Magistrat errichtet hat, um alle, die am Aerger leiden, zu heilen. Wir erblicken den Direktor, umgeben von einem Assistenten und einem Fremden. Vor ihnen passiren die Kranken Revue. Zuerst tritt Grämling auf und klagt, es gebe Menschen, die ihm so widerwärtig seien, daß ihr bloßer Anblick ihn krank mache. Nun habe ein solcher gar eines der ersten Stadtämter erhalten, und er berste deshalb vor Aerger. Nachdem Grämling seinen Mißmut noch über andere Dinge ausgesprochen, trägt man ihn fort, um ihn zu heilen. Als zweiter Kandidat der Heilanstalt wird Kauz hereingebracht. Er ist ganz außer sich über die Tollheiten der Dichter, von denen ihm der Kopf schwindelig wird, citirt Verse von ihnen, die von Wahnsinnigen verfaßt zu sein scheinen, zeigt sich empört über die abgeschmackten poetischen Bilder, die sie anwenden, und ärgert sich besonders über den Mißbrauch, den sie mit dem „Herzen" treiben. Der Direktor läßt ihn ins Spital schleppen, wo er Dichtern in ärztliche Kur gegeben werden soll. Nach ihm wird Redlich hereingeführt und ergießt seine Galle über einen Nachbarn, dem alles gut von statten geht. Der Direktor erlaubt ihm, sich drei Tage lang hierüber zu ärgern, indem er denkt, endlich werde er doch von seiner schwarzgalligen Stimmung geheilt werden. Nun tritt Schönhold auf und tobt von Zorn darüber, daß eine hübsche Frau sich in einen kahlköpfigen, bebrillten Mann verliebt hätte. Die Bühne füllt sich mit anderen Kandidaten des Hospitals, und der Direktor sagt, wenn das so fortgehe, werde bald eine neue Welt entdeckt werden müssen, um all die Kranken aufzunehmen. Den einen verdrießt die große Nase eines Mitbürgers; er behauptet, dieselbe

hindere den Verkehr in den Straßen und zwinge die Leute, ihm zwanzig Schritte aus dem Wege zu gehen. Ein unzufriedenes Ehepaar, namens Heiter, überhäuft sich gegenseitig mit Vorwürfen. Der Mann ist mißmutig über die schwarzen Augen seiner Frau; er sagt, sie könne sich ja dieselben hell färben lassen wie ihre Haare. Die Frau beschwert sich über den großen Mund des Mannes. Letzterer aber rechtfertigt sich damit, daß derselbe so groß geworden sei, weil die Frau ihn zwinge, unaufhörlich mit ihr zu zanken. Der Fremde nimmt die Partei der Frau Heiter und ärgert sich darüber, daß eine so hübsche Frau an einen so häßlichen Mann verheiratet sei. Sofort wird er nun, da Aerger durchaus verpönt ist, in das Hospital abgeführt. Hierauf äußert der Direktor seinen Verdruß darüber, daß auch ein Mann, den er für verständig hält, sich ärgern könne. Unverzüglich wird auch er fortgebracht, weil er in denselben Fehler verfallen ist. Frau Heiter nimmt die Partei des Spitalaufsehers und ereifert sich über die harte Behandlung, welche derselbe erfährt. Sie wird sofort eingesperrt. Der Assistent wendet sich an Herrn Heiter und fragt, ob er ruhig bleiben könne, da seine Frau abgeführt werde. Heiter bleibt ruhig; der Assistent ärgert sich über dessen Geduld und wandert zu den anderen in das Krankenzimmer. Heiter beschließt als einziger Zurückgebliebener das lustige Stückchen mit den Worten: „Nehmt alle ein Beispiel an mir! Keiner ärgere sich über das, was andere thun. Das Leben ist ein Schauspiel. Laßt jeden seine Rolle spielen, mag sie euch gefallen oder nicht! Ist es nicht eine Tollheit, sich über die Gebrechen anderer zu ereifern und die gute Laune und den Appetit zu verlieren?

Und wenn wir es recht bedenken, ist an unserem Aerger wohl mehr ein Mangel unserer Einsicht schuld als fremde Mängel. Darum ärgert man sich am Ende, daß man sich geärgert hat, und wir strafen uns selbst. Erwägt dies und ärgert euch nie. Sollte sich aber gar einer über unsere Scherze ärgern, so gehört er vor allen in das Spital der Aergerlichen, wo er bleiben mag, bis er auf andere Gedanken kommt."

Ich empfehle dieses Stückchen, das ich zu dem Köstlichsten zählen möchte, was der große Verfasser des „Don Quijote" geschrieben, in der trefflichen Bearbeitung von Edmund Dorer den deutschen Bühnen aufs angelegentlichste zur Darstellung, indem ich glaube, daß damit ein sicherer Erfolg zu erzielen sein wird.

Zwei andere kleine uns von Dorer vorgeführte Stücke sind nach Ramon de la Cruz, einem Theaterdichter, der gegen Ende des vorigen Jahrhunderts der Liebling des spanischen Publikums war, und sich besonders im Fache des burlesken Zwischenspiels auszeichnete. Der Uebersetzer hat, wie bei dem vorhergehenden, so auch bei diesen Schwänken das Lokal nach Deutschland verlegt und auch deutsche Namen statt der spanischen angewandt. Die Stückchen, die vortrefflich übertragen sind, zeigen echten Humor und Witz und können jedem Lachlustigen zur Lektüre empfohlen werden, wenngleich sie nach meinem Bedünken hinter dem soeben angeführten des Cervantes, der in diesem Fache unerreicht dasteht, zurückbleiben.

Da sämtliche bisher erwähnten Schriften dem Gebiete der spanischen Literatur angehören, sei es mir vergönnt, hier einige Worte betreffs der unlängst in Madrid er-

schienenen Uebertragung meiner Geschichte der dramatischen Literatur in Spanien zu sagen. Ich darf mir dies wohl deshalb erlauben, weil neuere spanische Bücher so gut wie gar nicht nach Deutschland gelangen und wahrscheinlich diese mir von jenseits der Pyrenäen zugesandten Exemplare dieses Werkes die einzigen sind, welche bisher ihren Weg zu uns gefunden. — Durch die Version meiner „Geschichte der spanischen dramatischen Literatur" bin ich, wie trefflich dieselbe auch gelungen ist, einigermaßen erschreckt worden; denn diese Geschichte ist eine Erstlingsarbeit. Sie wurde im wesentlichen schon geschrieben, als ich eben mein vierundzwanzigstes Jahr vollendet hatte, und ist daher, wie ich seit lange erkannt habe, mit zahlreichen und bedeutenden Mängeln behaftet. Gern würde ich diese beseitigt haben, allein mit anderen Arbeiten beschäftigt, hatte ich nicht Zeit gefunden, die sicher mehrere Jahre erfordernde Umarbeitung des umfangreichen Werkes vorzunehmen, als mich Herr Mier durch die Zusendung der beiden ersten Bände seiner spanischen Uebersetzung meines Buches überraschte. Dieselbe ist treu und wohlgelungen. Auch sind in ihr einige von mir begangene Versehen berichtigt worden. Allein natürlich konnte der Uebersetzer keine Umarbeitung meines Werkes vornehmen, und so leidet letzteres, auch in der spanischen Version, noch an den wesentlichen Unvollkommenheiten, mit denen es von Anfang an behaftet war. Meine genannte Geschichte fand gleich nach ihrem Erscheinen vor jetzt mehr als vierzig Jahren in einer mich überraschenden Weise Eingang in Spanien. Mir gingen mehrere ausführliche, in den Madrider Blättern gedruckte Artikel über dieselbe zu. Der Dichter Hartzembusch hielt einen

höchst anerkennenden Vortrag darüber in der königlich spanischen Akademie, und in den gerade um jene Zeit erschienenen neuen Ausgaben der alten Dramatiker in der Sammlung von Ribadeneira wurde mein Werk vielfach citirt und benützt. Ich kann mit einiger Selbstbefriedigung aussprechen, daß ich durch dasselbe in dem Vaterlande des Lope de Vega und Calderon den Anstoß gegeben habe, das seit lange entschlafene Interesse für die alten Dichter von neuem anzufachen. Es sind seit jener Zeit zahlreiche treffliche Arbeiten spanischer Autoren über die großen Bühnendichter aus der Periode der drei Philippe erschienen, und jedenfalls würde ich diese benützt haben, wenn es mir vergönnt gewesen wäre, eine neue Auflage meines Werkes zu veranstalten. Besonders beklage ich, nicht Gelegenheit gehabt zu haben, so manche Mängel meiner Erstlingsarbeit zu beseitigen, die nur wegen der jugendlichen Jahre, in welchen ich dieselbe vollendete, entschuldigt werden können. Meine Begeisterung für die neuentdeckten Schätze der Poesie, die mir in den Werken von Alarcon, Tirso de Molina, Lope, Rojas, Calderon und so vielen anderen entgegentraten, raubte mir die kritische Besonnenheit und ließ mich vieles überschätzen, was ich in reiferen Jahren in einem andern Lichte gesehen haben würde.

Daß sich bei der Besprechung von mehreren hundert Dramen, die sich in meinem Werke findet, auch manche auf Rechnung von flüchtiger Lektüre zu setzende Fehler eingeschlichen, muß ich ferner bedauern. Indessen füge ich sogleich hinzu, daß ich wohl schwerlich je Zeit gefunden hätte, meine Jugendarbeit einer so strengen Revision zu unterwerfen, um sie von allen Fehlern zu säubern. Ein

so erstaunlich umfangreiches Gebiet, wie das der spanischen Dramatik, in völlig befriedigender Weise zu behandeln, würde selbst das längste Leben kaum ausreichen, und mir winkten verschiedene andere Ziele, deren Verfolgung ich hätte aufgeben müssen, wenn ich jenem einen hätte nachstreben wollen. So darf ich denn schließlich nicht allzu sehr beklagen, dieses Werk, das doch nach vielen Seiten anregend und fördernd gewirkt hat, publizirt zu haben. Was daraus wird, wenn jemand sich vorgesetzt hat, nur etwas absolut Vollkommenes heraus zu geben, davon hat mir einer meiner Jugendfreunde den Beweis geliefert. Er beschäftigte sich schon in frühen Jahren mit einem großen Werke über Kirchengeschichte, hatte auch einen beträchtlichen Teil davon bereits niedergeschrieben, kam aber nie dazu, dasselbe abzuschließen, weil er alljährlich damit zögerte und noch dieses oder jenes Werk, dessen Erscheinen angekündigt war, benützen zu müssen glaubte. So ereilte ihn der Tod, wenn auch in schon vorgerückten Jahren, so doch vor der Vollendung seiner Arbeit. — Ludwig Tieck beschäftigte sich mehr als ein halbes Leben hindurch mit dem Plan einer Geschichte des altenglischen Theaters, füllte große Stöße von Papier mit Exzerpten aus den Werken der Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares, wurde indes von dem Reichtum des Stoffes nahezu erdrückt und starb im hohen Alter von achtzig Jahren, ohne sein Werk so weit gefördert zu haben, daß es auch nur in fragmentarischem Zustande hätte gedruckt werden können. Wenn mich also ein Verdruß anwandeln will, daß meine „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst“ nun auch mit allen ihren Unvollkommenheiten in Spanien Verbreitung gefunden hat,

so will ich mich mit dem alten Spruche trösten: „Besser etwas Unvollkommenes, als gar nichts.“ Kenne ich doch Werke, auf welche deren Verfasser den unermüdeten Fleiß eines ganzen Lebens verwandt haben, und die nach ihrem Erscheinen in kritischen Blättern wie Arbeiten von Schulknaben „herabgerissen“ wurden.*)

*) Seitdem vorliegender Aufsatz geschrieben worden, ist der originelle und vielbegabte C. A. Dohrn in hohem Alter gestorben, ohne viel von dessen Beschwerden gelitten zu haben. Minder glücklich war der auf demselben Gebiete thätige Edmund Dorer, welcher im Alter von sechzig Jahren einer qualvollen Krankheit erlag. Eine Anzahl vieles Interessante enthaltender Nachlaßschriften des letzteren gab ich mit einer biographischen Einleitung in drei Bänden (Dresden, Ehlermann 1892) heraus.



Ein Kuriosum der Literatur.

Die Frage ob und in wie weit es Künstlern und Schriftstellern erlaubt sei, sich einzelnes aus den Werken anderer anzueignen, ist oft aufgeworfen worden. Ganz unerlaubt kann solche Praxis nicht sein, sonst müßte man die größten Meister bezichtigen, unstatthafte Plagiate begangen zu haben. Unter Schuberts, schon bei seinen Lebzeiten unter seinem Namen erschienenen Walzern befindet sich auch der allgemein bekannte Sehnsuchtswalzer, der gewöhnlich fälschlich Beethoven zugeschrieben wird. Nun gibt es aber ein älteres, unstreitig von Beethoven herrührendes Lied, dessen Melodie im ersten sowie im zweiten Teil von Schuberts Walzer vorkommt. In Rafaels Loggien begegnen uns die Gestalten Adams und Evas, Zug für Zug aus den berühmten Fresken Masaccios in der Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine in Florenz entlehnt, und auf dem in Hamptoncourt befindlichen Karton der Predigt des Paulus sieht man die Figur dieses Apostels aus einer der genannten Fresken. Bei den Dichtern aller Zeiten kommen solche Entlehnungen in eben so großem

Maßstabe vor. Bei den größten vielleicht am häufigsten. Man könnte sich anheischig machen, einen ganzen starken Band mit Beispielen anzufüllen, wie die Dramatiker, Lyriker und Epiker aller Völker mit Ausnahme der ganz primitiven vom Altertum bis auf die neueste Zeit kein Bedenken getragen haben, dies und das aus den Werken ihrer Vorgänger oder Zeitgenossen sich anzueignen. Oft mögen dies unbewußte Reminiszenzen gewesen sein, aber eben so oft ist es unzweifelhaft, daß die Verfasser sich einer Entlehnung bewußt gewesen sind. Wenn in Shakespeares „Sturm“ eine mehrere Zeilen lange Stelle in beinahe wörtlicher Wiederholung aus Montaigne vorkommt, so kann die Entlehnung nicht zweifelhaft sein, zumal da bewiesen ist, daß Montaigne zur Zeit der Elisabeth in England schon viel bekannt war; und je mehr der große Britte studirt und kommentirt wird, desto mehr solcher Anleihen, die er bei anderen gemacht, werden ihm nachgewiesen. Welchen Dichter der Welt man auch aufschlagen mag, man findet bei ihm Aehnliches, wenn auch nicht so häufig und auffallend wie bei Shakespeare.

Aber wo ist nun hier die Grenze, jenseits welcher das unerlaubte Plagiat beginnt? Eine allgemein giltige Antwort hierauf zu geben, ist schwer; am wenigsten Widerspruch wird sich aber wohl erheben, wenn man sagt: Die Armut, welche aus Mangel an eigenen Gedanken und Erfindungen Anleihen bei anderen macht, ist zu tadeln, aber dem Genie oder Talent thut es keinen Eintrag, wenn es bewußt oder unbewußt einzelnes aus den Werken anderer in den seinen wiederholt. Ich möchte sagen: dazu, dies mit Glück zu thun, gehört sogar eine eigene Genialität.

So hat der große Meister Cornelius in seinen Fresken ur „Ilias“ und in seinen Kartons zu den projektirten, aber leider vielleicht nie zur Ausführung gelangenden Gemälden des Campo Santo Figuren angebracht, die den Bildern alter Meister entnommen sind. Aber dies ist so glücklich geschehen, jene Gestalten sind mit den anderen auf diesen Bildern so trefflich in Einklang gebracht, daß sie, so zu sagen, Originalschöpfungen des Meisters geworden sind.

Eine ebenso auffallende und ebenso geniale Entlehnung findet sich in den grau in Grau gemalten, die Geschichte Johannes des Täufers darstellenden Fresken Andrea del Sartos im Chiostro degli Scalzi in Florenz, auf welchen Zug für Zug ganze Figuren und einzelne Köpfe aus Dürers Kupferstichen wiederholt sind.

Zu solchen aus Entlehnung oder unbewußter Reminiszenz hervorgegangenen dürfen aber keineswegs alle die Fälle gerechnet werden, wo nur eine zufällige Uebereinstimmung stattfindet. Es kommen in Beethoven und Mozart einige Takte vor, die eine auffallende Aehnlichkeit mit anderen in Haydn haben; aber deshalb brauchen sie nicht aus letzterem entlehnt zu sein. Man wird auf alttoskanischen Bildern Figuren und Physiognomien finden, die an andere auf altdeutschen erinnern, ohne daß sich irgend annehmen ließe, der Urheber des einen habe je Gemälde des andern gesehen. In Firdusi finden sich Stellen, die lebhaft an Homer erinnern, und doch steht positiv fest, daß der Perser nichts von dem Griechen gewußt. Der Pole Rzewusky hat eine Anzahl Ghaselen des Hafis ins Lateinische übersetzt, und dabei gezeigt, wie einzelne Stellen darin große Aehnlichkeit mit Horaz haben. Daß hier an

eine Entlehnung nicht zu denken ist, brauche ich nicht hervor zu heben. Man kann dreist behaupten, daß kein persischer oder arabischer Dichter bis in unsere Zeit hinein einen abendländischen gekannt hat. Selbst wenn die mehrenteils angezweifelte Notiz eines arabischen, aus Malta gebürtigen Schriftstellers, Homer sei im Mittelalter ins Arabische übersetzt worden, richtig wäre, so ist doch sicher, daß diese Uebertragung im Morgenlande keinerlei Verbreitung gefunden hat. Ein Freund von mir, der die schöne Uebersetzung altindischer Dramen von Wilson gelesen hatte, war so von der Aehnlichkeit überrascht, die viele Stellen in denselben mit anderen von Shakespeare haben, daß er fest behauptete, der letztere habe Plagiate an den indischen Originalen begangen. Die Aehnlichkeit rührte hier zum größten Teile davon her, daß der Uebersetzer, wenn er auch die Gedanken der Inder wiedergab, doch im Ausdruck Shakespearesche Phraseologie anwandte. Uebrigens finden sich, wie mich Kenner dieses Literaturfaches versichert haben, auch in den Sanskrittexten Stellen, die stark an die altenglischen Dramatiker gemahnen. Wenn ich in einem Gedichte die Worte fände: „Der Morgen kam," so würde ich nicht denken, der Verfasser habe dieselben aus Goethes „Zueignung" entnommen. Stießen mir bei einem andern englischen Dichter die Worte auf: Fare well, ye valleys!, so würde ich ihn sicherlich nicht eines Plagiates an Schillers Monolog der „Jungfrau von Orleans" zeihen. Ebenso, wenn ich in einem französischen Werke die Worte läse: Le sort des femmes est à plaindre, oder wenn mir bei den Schriftstellern irgend eines andern Landes derselbe Gedanke aufstieße, würde ich nicht denken, er sei von Goethe

entlehnt, denn als dieser seine Iphigenie sagen ließ: „Der Frauen Schicksal ist beklagenswert," war der nämliche Gedanke sicher schon hundertmal auf ziemlich die nämliche Weise ausgedrückt worden. Es gibt Gedanken und Redensarten, die Gemeingut aller sind. Wer beim Schreiben immer erst fragen wollte, ob schon von einem andern etwas Aehnliches oder gar dasselbe gesagt worden, der müßte die Feder niederlegen.

Diese Gedanken sind mir aufgestoßen, als mir unlängst ein Buch*) in die Hand fiel, in welchem die Behauptung aufgestellt zu sein scheint: die Gedichte des Arabers Omar Ibn Faridh hätten den größten Einfluß auf diejenigen des Francesco Petrarca gehabt; der Verfasser, der, wie ich höre, ein hoher Würdenträger der katholischen Kirche war und bei langjährigem Aufenthalt im Orient die arabische Sprache erlernte, scheint sogar nicht weit davon entfernt, die letzteren für Nachahmung derer des Arabers auszugeben, wenngleich er mit diesem Ausdruck nicht gerade einen gehässigen Sinn verbunden wissen will.

Valerga findet schon in den Lebensverhältnissen der Eltern des letzteren und des Petrarca eine Aehnlichkeit: die Eltern beider seien Juristen gewesen. Wie der schon in jungen Jahren berühmt gewordene Francesco das Abendland in einer für seine Tage seltenen Ausdehnung durchschweifte, so habe auch Omar die weiten Strecken des Orients durchwandert, habe dort Abenteuer bestanden und sei durch diese nicht weniger berühmt geworden als durch seine pathetischen, graziösen, göttlichen Kassiden, wie er

*) Il divano di Omar Ben-al Fared tradotto e paragonato col canzoniere del Petrarca per Pietro Valerga. Firenze, Cellini.

denn auch noch bis auf die heutigen Tage im Orient als der Stolz des ismaelitischen Stammes gelte.

„Bei seiner Wiedergeburt als Petrarca in Europa," sagt der Verfasser wörtlich, „vergaß er die arabische Sprache, die einzige, die er immer in Wort und Schrift vollkommen beherrscht hatte, wie auch die Gewohnheiten und Bräuche der Orientalen; er begann Papa und Mama im süßen toskanischen Dialekt zu stammeln, mit der Milch die lieblichen italischen Gebräuche einzusaugen und in den Schulen und durch das Zusammenleben mit den Gleichaltrigen die schönen Wissenschaften zu erlernen, indem er die immer wechselnden Bräuche des Abendlandes annahm. Im Grunde jedoch besaß er dieselbe durchdringende Kraft des Genius und Hoheit des Geistes, vereint mit einem Herzen, welches sich der gemeinen Liebe verschloß, ebenso aber beim Anblick außerordentlicher und himmlischer Schönheit aufflammte. Seine Seele war empfänglich für edle, reine und heilige Empfindungen und erhob sich zur Betrachtung der höchsten übersinnlichen Dinge und Ideen und zur Vereinigung mit dem Wahren, Guten und Schönen, das heißt mit Gott, der Quelle des Seins, dem Lichte der Intelligenzen, dem Rastort, in dem die Seelen Ruhe finden.

„In der That: Omar, dem der von dem Blick anderer reizender Weiber geschleuderte Pfeil nicht viel tiefer als in die Haut gedrungen war, drang jener von Maja, dieser überaus herrlichen und vollkommenen Schönheit, bis ins tiefste Herz:

> Der stolze Krieger schleuderte den Pfeil,
> Der nicht bis zu den Knochen drang; doch der,
> Der deinem Blick entflog, verbrannte mir
> Das tiefste Herz.
>
> (Omar, Divan. 1. Kasside.)

„Nicht sehr verschieden hievon ist, was Petrarca von sich selbst singt:

— Starrer Frost war mir ans Herz gezogen,
Der, daß den strengen Mut mir nichts besiegte,
Mit einer Demantrind' es hält umfangen.
(Petr. I. 1. Uebers. v. K. Förster.)

„Eben dieser Petrarca sah dann in Vaucluse die ‚schlanke Gazelle' in Lauretta verwandelt, wo sie ihm erschien wie

Die weiße Hindin auf der grünen Flur . . .
— — Von Gold sind ihre beiden Hörner.
(Petr. I. Son. 57.)

„Das Herz durchbohrt von den Blicken der schönen Avignonerin, fühlte er sich die Wunde wieder öffnen, welche ihm schon die langen schwarzen Wimpern der Mekkanerin geschlagen hatten.

Denn jener wilde Gott, wie er gedrungen
Nicht tiefer sah als ins Gewand die Pfeile,
Hat sich zur raschen Hilfe Ein erkoren,
Ein hohes Weib, zu Macht und Sieg geboren.
(Petr. I. Canz. 1. Uebers. v. Biegeleben.)

„An diese Donna wendet sich dann Petrarca so:

So hast du, Herrin, schnellen Blicks erwogen,
Daß g'rad ins Herz mir drangen deiner beiden
Glanzvollen Augen Pfeile; aus dem Leiden
Der Wunde quellen nun der Thränen Wogen.
(Petr. I. Son. 66. Uebers. v. Biegeleben.)

„Dann zu der Seele übergehend, wie sie von der Kenntnis der sinnlichen Eigenschaften der Dinge zu jener der übersinnlichen vordringt, und von dieser sich zum Betrachten der Urbilder wendet, welche sie alle in der ersten Form konzentrirt

sieht, sagt der Araber (4. Kasside): ‚Das Auge erblickt daher erstaunt die sichtbare Form ihrer Schönheit, indessen der Geist sich in sie versenkt, begierig deren verborgenes Wesen zu betrachten. (5. Kasside) Schlage den Blick auf zu jenem Antlitz, welches leicht und froh leuchtet, und du wirst darin im kleinen das Schöne aller Dinge sehen. Wer dieses gereinigt von den Mängeln und in eins konzentrirt betrachten könnte, würde alsbald ausrufen: Es ist kein Gott außer Gott; o großer Gott!‘

„Hieran klingen die Verse des Petrarca an:

> Dies morsch hinfäll'ge Gut, der flücht'ge Schein,
> Der Schönheit heißt und wie der Wind sich wendet,
> War nur in letzter Zeit so ganz vollendet
> In einem Leib vereint. — — —
>
> Doch ob mit Recht Natur sonst nicht an einen,
> Um arm zu machen viele, alles spendet,
> Hat sie an ein' itzt alle Huld verschwendet.
>
> (Uebers. v. Förster.)

„Jetzt zum Gegenstande seiner Wiedergeburt zurückkehrend, muß ich hinzufügen, daß er in der fast völligen Vergessenheit seines früheren Zustandes in Aegypten und Arabien doch niemals vollständig seine heiße und einzige Liebe zu der munteren Beduinin vergaß:

> So irrt' ich, nur ein Geist noch, auf und nieder
> Durch fremde Höhlen, Auen, öde Heiden,
> Beweinend Jahre lang mein maßlos Glühen.
>
> (Petr. I. Canz. 1. Uebers. v. Biegeleben.)

„Diese Erinnerung jedoch war in ihm wie ein Bildnis, von dem die lange seit seinem Tode verflossene Zeit hie und da mit den Umrissen auch einen Teil der Gestalt ausgelöscht und deren ursprüngliche Farben verändert

hatte. Sein neues Leben als Christ in Italien ließ den Mohammedaner mit den Spuren der Orte, des Vaterlandes und endlich des Geschlechtes verschwinden. Vielmehr im Gegenteil: der Liebe zu diesen Dingen, welche von Natur jedem Menschen eingeboren ist, war in ihm eine weniger vernünftige oder sicher nicht gerechtfertigte Abneigung gegen dieselben gefolgt. Diese Abneigung zeigt sich schon in dem, was er vom Philosophen Averrhoes sagt, den er ‚einen wütenden Hund' nennt, ‚welcher gegen Christus seinen Herrn und gegen den katholischen Glauben bellt'. Diese Abneigung erstreckt sich auch auf die anderen Philosophen jener Nation, und dehnt sich auf deren sämtliche Aerzte und Dichter aus. Zu einem Vorurteil geworden, überschreitet sie alle Grenzen, wenn er an seinen Freund Giovanni Dondi schreibt: ‚Ich bitte Dich um des Himmels willen, daß Du in allem, was mich betrifft, Deine Araber beiseite lässest, als ob sie gar nicht existirten. Ich verabscheue diese ganze Rasse ... Ich kann mich kaum überzeugen, daß irgend etwas Gutes aus Arabien hervorgehen könnte.'"

Wenn ich dasjenige nun recht verstehe, was Herr Valerga sagt, um diese Abneigung gegen die arabischen Dichter bei Petrarca zu erklären, welche er selbst (mit seltsamer Berufung auf Goethes „Westöstlichen Diwan", in welchem sie auch verherrlicht seien) in Schutz nimmt, meint er, Omar Ibn Faridh sei selbst wegen trauriger Erfahrungen, die er in Aegypten bei seinen Stammesgenossen gemacht, in die Einsamkeit der Wüste geflohen und habe sich so von seinem eigenen Volke losgesagt, so daß er auch diese Abneigung Petrarcas teile, und zwischen dem italienischen und dem

semitischen Dichter Uebereinstimmung der Sinnesart auch in diesem Punkte herrsche. Omar singe nämlich:

„Nachdem ich auf dem vaterländ'schen Boden
Jahr über Jahr verbrachte, fühl' ich mich
Zur Einsamkeit der Wüsten hingezogen,
Um fern den Menschen, die mich, der ich sanft,
Gesellig war, zum wilden Tier gemacht,
Zu fliehn mit der Hyäne und dem Wolf.

Kasside III, V. 53 etc."

„So," sagt Valerga, „mit den neuen Lebensumständen, in welche der wiedergeborene Omar Ibn Faridh, das heißt Petrarca, im Abendland geriet, ließ die alte Abneigung gegen sein Geschlecht, verbunden mit den anderen oben angeführten Ursachen den Petrarca in diese Ausdrücke der Verachtung und des Abscheues ausbrechen. Dieser war in ihm, Omar, schon halb erloschen, aber nachdem er von neuem angefacht war, erstreckte er sich auch auf die Bewohner seines neuen Vaterlandes, jedoch stark gemäßigt, da er aus einer einzigen und ziemlich geringfügigen Ursache hervorgeht:

Allein und sinnend durch die ödsten Lande
Zieh' ich mit langsam abgemess'nem Schritte
Und ringsum schweift zur Flucht mein Blick, wo Tritte
Der Menschen irgendwo zu sehn im Sande.

Nicht anders bin zu bergen ich im stande,
Was schnell sich offenbart in andrer Mitte,
Weil meines Wandels freudelose Sitte
Nach außen Kunde gibt vom innern Brande.

(Petrarca I. Son. 28.)

„Die Veränderung des Orts, der Neigungen, der Glaubenssätze und Gewohnheiten zerstörte nicht in ihm den

milden Genius der heiteren und zarten Poesie, noch stimmte sie den Schwung und die Begeisterung der erhabenen herab."

Wenn man diese Vorrede Valergas, aus der ich hier das Wesentliche ausgezogen habe, wörtlich nimmt, so ist sie so phantastisch, daß sich kaum ernst davon reden läßt. Man wird an Kuriositäten der älteren Literatur erinnert, wie diejenige, daß die ganze „Äneide" für eine allegorische Darstellung der christlichen Religion ausgegeben und den Oden des Horaz ein ähnlicher Sinn untergelegt worden ist, da beide Erzeugnisse des Mittelalters sein sollten. Allein andere Stellen in Valergas Buch, das von zahlreichen Noten begleitet ist, lassen annehmen, daß er eigentlich sagen will, Petrarca habe den arabischen Dichter vor Augen gehabt und manche Stellen aus dessen Kassiden genommen. Nur in Rücksicht auf diese Supposition will ich dem zu Anfang dieses kleinen Aufsatzes Gesagten noch einiges hinzufügen.

Wenn auch Petrarca in der oben angeführten Stelle eines Briefes, die ich schon in meinem Buche über die Poesie der Araber citirt habe, von arabischen Dichtern so spricht, als ob er sie kennte, so ist doch anzunehmen, daß diese Bekanntschaft nicht viel mehr als vom Hörensagen ist. Es mag zu jener Zeit einzelne arabische Gelehrte, besonders Aerzte, in Italien gegeben haben, und es ist möglich, daß er von diesen mündlich einzelne ins Italienische oder Lateinische übersetzte Verse gehört hat, aber nichts läßt annehmen, daß er, auch nur oberflächlich, arabisch verstanden hätte. Diese Sprache wurde zu jener Zeit nirgends in Europa von dessen christlichen Bewohnern

kultivirt, auch fehlte es gänzlich an Hilfsmitteln zu solchem Studium: an einer Grammatik und an einem Lexikon.

Hätte aber auch Petrarca mit Beihilfe eines Orientalen vielleicht den Sinn einer Lokmannschen Fabel oder eines Koranverses entziffert, so wäre von hier noch ein unermeßlich weiter Weg bis zum Verständnis arabischer Dichter (der schwierigsten der Welt) gewesen. Die Kenntnis arabischer Poesie hat sich sicher erst mit dem Beginn des vorigen Jahrhunderts, besonders durch die holländischen Philologen, in Europa verbreitet, und ist lange Zeit hindurch auf den engsten Kreis der Gelehrten beschränkt geblieben, ja selbst heute noch nicht viel über denselben hinaus gedrungen.

Omar Ibn Faridh nun gehört zu den allerschwierigsten dieser Dichter. Grangeret, einer der vorzüglichsten Schüler Silvestre de Sacys, sagt von einer seiner Kassiden: „Der größte Teil der Gedanken darin ist so außerordentlich, so gesucht, daß man schwer begreift, wie sie im Gehirn des Dichters entstanden sein können. Sie haben etwas so Subtiles, daß sie in demselben Augenblick, wo man sie zu erhaschen glaubt, entweichen und verschwinden; es ist ein Schatten, den man umarmt. Das vorliegende Stück hat den Kommentator viel beschäftigt. Ich habe mich nur entschlossen, es zu publiziren, um erkennen zu lassen, wie weit die arabischen Dichter, um original zu scheinen und den Leser zu interessiren, ihre Gedanken raffiniren und das Gefühl sublimiren. Diese ihre Geistesarbeit ist die Folge eines Mangels der Erfindung und des Wunderbaren in ihren Kompositionen." Und derartige Gedichte, die einer der größten Orientalisten unseres Jahrhunderts nur

mit großer Anstrengung einigermaßen zu verstehen eingesteht, sollte Petrarca, der aller Wahrscheinlichkeit nach nicht einmal die arabischen Buchstaben kannte, nachgeahmt haben!

Omar Ibn Faridh wurde zu Kairo 577 (1181 nach Christus) geboren und starb in der Moschee Alazhar zu Kairo 632 (1236 nach Christus). Seine Leiche wurde am Fuße des Berges Mokattam beerdigt. Ali, einer seiner begeisterten Anhänger und Verehrer, erzählt in der Vorrede, die er seinen Werken vorgesetzt, von ihm: „Er sei bisweilen in starke Konvulsionen gefallen und habe in ihnen so heftige Bewegungen gemacht, daß er zuletzt zur Erde gestürzt sei. Oft sah man ihn in einem Zustand entzückter Ekstase. Mit starren Blicken hörte und verstand er nicht, was zu ihm gesprochen wurde. Er war seiner Sinne nicht mächtig. Man sah ihn oft rückwärts zu Boden gestürzt und in sein Leichentuch gehüllt daliegen; in dieser Position blieb er mehrere Tage lang und nahm während dieser ganzen Zeit keine Nahrung zu sich, gab kein Wort von sich, machte keine Bewegung. Wenn dieser seltsame Zustand der Unbeweglichkeit oder Erregung vorüber war und er sich mit seinen Freunden unterhalten konnte, sagte er zu ihnen, daß, wenn man ihn so außer sich und wie sinnberaubt sähe, er mit der Gottheit Unterredungen pflege, durch ihre Huldbezeugungen beglückt werde und die glücklichsten poetischen Inspirationen empfange. Omar Ibn Faridh, fährt Ali fort, hatte eine schöne und wohlgebildete Gestalt. Er hatte edle Züge und eine dunkle Gesichtsfarbe. Wenn er in Entzückung und wie von der Gottheit beherrscht war, erschien seine Gestalt noch schöner und blendender.

Er trug immer prachtvolle Kleider und süßer Duft entströmte seinem Munde. Er war großmütig und frei von Selbstsucht, nach den Gütern dieser Welt begehrte er nicht, und wollte nie etwas von irgend jemand annehmen. Wenn er in einer Gesellschaft erschien, gebot seine Gegenwart Ernst und Anstand. Man sah Scheiks, Rechtsgelehrte, Fakirs, Vezire und Personen, welche die höchsten Würden bekleideten, sich in die Gesellschaften, in denen er sich befand, begeben, wo sie ihm Beweise ihrer Verehrung und Hochachtung darbrachten, und sich gegen ihn benahmen wie gegen einen König. Wenn er in der Stadt umherging, drängte man sich in seine Nähe; jeder bat ihn um seinen Segen und seine Fürbitte bei Gott und schätzte sich glücklich, wenn es ihm vergönnt wurde, seine Hände zu küssen."
Unter die Dichter, welche am meisten dazu beigetragen haben, der arabischen Literatur Glanz zu verleihen, muß man ohne allen Zweifel Omar Ibn Faridh zählen. Die Orientalen stellen ihn sehr hoch, und die Lobeserhebungen, die sie ihm einstimmig erteilt haben, erlauben uns nicht, ihm unsere Achtung zu versagen. Der Kommentator seiner Werke, welcher, nach seiner eigenen Aussage, seit seiner zartesten Jugend eine wahre Leidenschaft für die Schriften dieses Dichters gefühlt und mit derselben Glut, mit welcher der Liebende die Gegenwart seiner Geliebten wünscht, danach gestrebt hatte, sie auswendig zu können, sagt in seiner entzückten Bewunderung, daß Gott dem Omar Ibn Faridh Verse inspirirt habe, neben welchen die kostbarsten Diamanten und die reichsten Halsbänder gering und verächtlich seien, daß er in der Kunst, eine Geliebte zu verherrlichen, alle seine Nebenbuhler weit hinter sich zurückgelassen habe,

daß er als der König der Liebenden anzusehen sei, und in Wahrheit verdiene, ihnen Unterricht zu geben und als Muster zu dienen."

Der „Diwan" des Omar Ibn Faridh ist vor einiger Zeit zu Beirut mit einem der alten Kommentare, deren es mehrere gibt, herausgegeben worden. Einzelnes von ihm war schon zuvor von William Jones, Sacy und dem genannten Grangeret de La Grange publizirt worden. Indem ich einige Proben daraus gebe, bin ich mir wohl bewußt, welches Wagnis es ist, Gedichte, die selbst den Orientalen schwer und nur mit Hilfe eines Kommentars verständlich sind, in der deutschen, ihrem ganzen Genius nach von der arabischen so himmelweit verschiedenen Sprache wieder zu geben, und wem sie in meiner Version nicht die Lobsprüche zu verdienen scheinen, mit welchen sie von Orientalisten bedacht worden sind, den bitte ich, die Schuld mir zu geben und sich einige Jahre lang ausschließlich dem Studium der arabischen Sprache zu weihen, damit sich ihm aus dem Original ihre volle Schönheit erschließe. Da in diesen Kassiden, wie so ziemlich in allen längeren lyrischen Stücken der Araber, kein strenger Zusammenhang der Teile herrscht, so habe ich nur einzelne Partien wiedergegeben, auch Strophen, die durchaus störend sind und dem Geschmack des Abendländers widerstreben, ausgelassen. Wer kann zum Beispiel ohne Lachen folgende Stelle der VIII. Kasside lesen: „Meine Thränen sind in solcher Fülle geflossen, daß ohne die brennenden Seufzer, die aus meiner Brust emporstiegen, sie mich in ihren Strom hinabgeschlungen hätten"? oder die andere aus demselben Gedicht: „Meine Rippen sind infolge der Heftigkeit meines Liebesverlangens

ausgetrocknet, und es fehlte wenig daran, daß das Feuer, welches sie verzehrte, sie aus der gekrümmten Stellung, in welcher sie sich durch die Natur befinden, wieder aufgerichtet hätten."

William Jones hat in seinen Kommentarien über die asiatische Poesie gesagt: „Der Anfang der meisten Gedichte Omars zeichne sich durch eine wunderbare Schönheit aus."

Ich gebe hier zunächst den Hauptteil der VI. Kasside und überlasse es den Lesern, ob sie mit dem Urteil des William Jones übereinstimmen.

„Seh' im Thal ich einen Blitzstrahl zucken durch das nächt'ge Dunkel?
Oder zeigt sich auf den Höhen schon des Morgenrots Gefunkel?

Oder sank von Lailas Antlitz in der Nacht die Schleierhülle,
Daß durch ihren Blick der Tag nun anbricht in des Lichtes Fülle?

Du, auf kräft'gem Dromedare, wenn durchzogen du die Fläche,
Voll von Steingeröll, die wilden, stromflutangeschwellten Bäche,

Und dann kommst zur Flur von Nâman, wo der Arak seinen Schatten
Breitet, suche dort ein weites Thal auf mit begrünten Matten.

Rechts drauf von den beiden Bergen, bis wo Wohlgerüche köstlich
Aus dem Thal von Nâman duften, zieh des Weges weiter östlich,

Fordre da zurück ein Herz, ich bitte, das am steilen Rand
Des beschäumten, mächt'gen Bergstroms seinen Tod vor Liebe fand.

Und den Wohnern dieser Gegend biete meinen Gruß und sage,
Daß nach ihnen immerdar ich Sehnsucht in der Seele trage.

Werdet ihr in eurem Hochland mir, dem Armen, Trübsalvollen,
Den die Lieb' in Fesseln legte, eures Mitleids Gabe zollen?

O, was schickt ihr in des Abends Dämmrung, wenn im Winde süße
Düfte durch die Luft hinwallen, eurem Freund nicht holde Grüße?

O, durch solche Grüße hättet neu ihr Leben ihm geschenkt,
Ihm, der glaubte, kurz den Schritt nur hättet ihr hinweggelenkt.

Wehe jenen Kleingesinnten, welche selbst nicht ahnen, wessen
Sich, um an sein Ziel zu kommen, ein Verliebter kann vermessen.

Einem Unglücksel'gen, der vom Glück nichts will, noch Tröstung wissen,
Ihren eitlen Rat zu geben, waren thöricht sie beflissen.

Besser ist es, daß vor dem sie fliehen, welcher von den Wunden,
Die ihm schöne Augen schlugen, nicht vermag mehr zu gesunden.

Sei'n gepriesen jene Nächte, die mit Freunden ich verlebte,
Deren Gegenwart, die traute, mit Entzücken mich durchbebte!

Heimat wurden mir die Orte, wo wir im Vereine weilten,
In der Tamarinden Schatten abendlich die Ruhe teilten.

Süße Ruheplätze bot mir ihrer Palmen kühler Schatten;
In den beiden Thälern liebt' ich auszuruhen beim Ermatten.

Ach! was sind mir jene trauten Zufluchtsorte nun verschlossen;
Jenes ruh'gen Aufenthaltes Stunden, was sind sie verflossen!

Bei dem heil'gen Hause Mekkas schwör' ich und beim Haupt der Männer,
Die zur Kaaba pilgern als des Islam gläubige Bekenner:

Niemals schüttelte der West den Myrrhen Weihrauch vom Gesträuch,
Ohne daß er traute Grüße, Freunde, mir gebracht von euch."

Dann aus der VII. Kasside:

„Mach kurz auf deinem Gange Halt, o Treiber der Kamele,
Und denk, daß du mit dir mein Herz entführst und meine Seele.

Die lechzenden Kamele, sieh, die nahezu verschmachten
Und Durst und Hunger an dem Naß, dem Grün, zu stillen trachten.

Der Reise Mühe, siehe, hat ganz ihre Kraft gebrochen
Und trocken, lose hängt die Haut nur noch auf ihren Knochen.

So wund sind ihre Füße, so von Mühsal aufgerieben,
Als hättest über Kohlenglut du sie dahin getrieben.

Laß kosten von den Sträuchern sie, die dort am Pfade sprießen,
Laß trinken von den Quellen sie, die in den Thälern fließen!

Nun folgt eine Aufzählung der Thäler und Weideplätze, durch welche der Treiber die Tiere, wenn ihr Durst und Hunger gestillt ist, und sie wieder Kraft gewonnen haben, treiben soll. Und er fährt fort:

„Wenn dann du nach Alkhiem kommst, so bringe den Beduinen,
Die dorten wohnen, meinen Gruß, befreundet bin ich ihnen.

Zu Freunden mach sie dir! Von all den Leiden, die mich quälen,
Und die nicht enden wollen, scheint's, mußt ihnen du erzählen!

Zu ihnen sprich: dem Armen, dem der Gram das Herz umnachtet,
Wann wird ihm eu'r Besuch den Trost verleihn, nach dem er schmachtet?

Wie bitter ist die Trennung doch, o meine Stammgenossen,
Süß nur das Wiedersehn, nachdem die Schmerzenszeit verflossen.

Wie könnte Lust am Leben der noch finden, dem zusammen
Gesunken vor der Leiden Wucht, verzehrt von heißen Flammen,

Sein Dasein schwindet, er vermag nicht mehr sich aufzuraffen;
Doch neue Wunden in der Brust fühlt jeden Tag er klaffen.

O auf dem Felsen Arafats möcht' ich noch einmal rasten,
Der Trennung Schmerzen würden dort geheilt, die auf mir lasten."

Hier werden dann verschiedene Lokalitäten in und bei Mekka aufgezählt, nach denen der Dichter sich zurücksehnt, und von denen er versichert, daß er dort einst glücklich gewesen wäre und auch wieder glücklich sein würde, wenn es ihm das Schicksal vergönnte, dorthin zurück zu kehren.

Das VIII. Gedicht aus Omars „Diwan" beginnt folgendermaßen:

„Auf dem Schlachtfeld, wo die Herzen und die Augen sich bekriegen,
Muß ich, ohne daß die kleinste Schuld ich nur beging, erliegen.

Als mein Auge jene höchste Schönheit, die ich je gesehen,
Vor mir stehn sah, rief ich: Wehe mir, es ist um mich geschehen!

Nicht seitdem zum Schlummer kann ich mehr die Augenlider schließen
Und in Trauer, langsam seh' ich hin mir Tag und Nächte fließen.

So gewaltig quoll mein Thränenstrom beim Schmerze, den ich fühlte,
Daß ich fast versunken wäre in dem Bett, das er sich wühlte."

Da die Anfänge der Kassiden unseres Dichters besonders gepriesen werden, folgt hier noch derjenige der IX.:

„Das Gedächtnis an die Teure, laßt es kreisen in die Runde!
Das Gespräch von ihr, wie Wein soll schäumen es an meinem Munde.

Hoch hebt sich mein Herz vor Freude schon beim Namen meiner Schönen,
Mögen meine Tadler auch mich drob verklagen und verhöhnen!

Ganz mich dieser Schönheit weih' ich, die mich also unterjocht hat,
Daß vor meiner Tage Ende doch mein Herz schon ausgepocht hat.

Im Gebetstuhl schwebt der Teuren Lobpreis nur auf meinem Munde,
Auf der Kanzel ihrer einzig denk' ich in der Andachtsstunde.

Sah ich abends sie, der Liebe Flammen fühl' ich in mir lohen,
Morgens sah ich feuchten Augs sie wieder, das der Schlaf geflohen.

Vor der Liebe Wucht erlieg' ich und mein Inn'res ist zerrissen,
Meine thränenfeuchten Augen wollen nichts vom Schlummer wissen."

Bei diesem Versuch, einige Stellen aus dem gefeierten Sänger Aegyptens, der nach Valerga Petrarca inspirirt haben soll, zu übertragen, habe ich die mystischen Gedichte desselben völlig beiseite gelassen. Das gefeiertste darunter ist das „Hohe Lied", das schon vor langer Zeit von Josef von Hammer in einer Textausgabe und sogenannten Uebersetzung herausgegeben worden ist, welche letztere aber wohl dem deutschen Leser ebensowenig verständlich sein wird, als der Text, den übrigens die Araber selbst nur mit

Hilfe eines Kommentars verstehen zu können zugeben und vielleicht sogar mit diesem Beistand nicht penetriren: etwa wie Hammers Schriften selbst demjenigen, der sein ganzes Leben hindurch darüber grübeln wollte, stets wie mit sieben Siegeln verschlossen bleiben werden. Ebenso gefeiert ist Omars „Khamriade“ oder „Lob des Weines“. In demselben ist der Geliebte Mohammed oder Gott selbst, der Wein, mit dem sich zu berauschen ein Ruhm und Verdienst ist, stellt sinnbildlich die Liebe zu Gott vor, welche die Herzen durchdringt und entflammt. Der Weinstock bedeutet alle erschaffenen Wesen.

Eine metrische Uebertragung dieses seltsamen Produktes halte ich für unmöglich. Jedenfalls würde eine solche die Mühe, welche sie kostete, nicht belohnen. Ich begnüge mich damit, einige Verse, welche am wenigsten unklar sind, in Prosa wieder zu geben:

„Wir haben zum Gedächtnis unseres Vielgeliebten einen köstlichen Wein getrunken, von dem wir schon vor der Erschaffung des Weinstockes berauscht waren.

„Ein glänzender Becher, wie das Gestirn der Nacht, umschließt diesen Wein, der, eine strahlende Sonne, von einem jungen Schenken, schön wie ein Halbmond, in die Runde getragen wird. O! wie viele leuchtende Sterne zeigen sich unseren Blicken, wenn er im Mischkrug mit Wasser gemengt wird!“

Später heißt es:

„Wenn man mit diesem Naß die Erde befeuchtet, unter welcher ein Toter ruht, so kommt er augenblicks ins Leben zurück und steht aufrecht da.

„Wenn man einen Menschen, den der Tod eben hin-

weg führen will, in den Schatten der Mauer trüge, welche die Pflanze, die diese Flüssigkeit hervorbringt, umschließt, so würde seine Krankheit augenblicklich enden.

„Wenn man einen Lahmen an den Platz brächte, wo sie verkauft wird, so würde er auf einmal gehen; und der Stumme findet, wenn er nur von seinem köstlichen Geschmack hört, die Sprache wieder.

„Wenn ein Tropfen dieses Trankes die Hand desjenigen benetzt, welcher den Becher trägt, so wird er sich nicht in Finsternis verlieren, denn ein leuchtendes Gestirn ist sein Führer."



Ueber indische Poesie.

Die trefflichen Gelehrten, welche in Deutschland, England, Frankreich und Italien auf dem Gebiete der indischen Literatur thätig sind, haben manches zu Tage gefördert, was über den engen Kreis der Fachgenossen hinaus Interesse zu erregen vermag, bisher jedoch über denselben kaum hinausgedrungen ist. Es war daher eine lohnende Aufgabe, bei uns kaum bekannte Sagen der Inder nach den Auszügen und Inhaltsangaben in den Werken jener Gelehrten deutsch zu bearbeiten. Noch nicht viel länger als ein Jahrhundert ist es her, seit man in Europa begann, sich mit der heiligen Sprache und mit der Literatur der Inder zu beschäftigen. Grammatiken sehr unvollkommener Art für die Missionäre waren schon früher erschienen. Anquétil du Perron hatte mit Hilfe von Brahmanen einen Teil der Upanischaden ins Lateinische zu übertragen versucht, von welchem Werke Schopenhauer so entzückt war, daß er sagte, noch in seiner Sterbestunde werde er Trost aus dessen Lesung schöpfen. Kurz vor der Revolution hatte ein geistreicher Schriftsteller von Meyern

einen Roman „Dya-na-Sore“ herausgegeben, welcher die damals herrschenden Weltverbesserungsideen nach Indien verlegt und großen Beifall fand. Derselbe zeigt zwar, daß der Verfasser keine der indischen Sprachen verstand, aber seine Naturschilderungen und manches andere beweisen, daß er aus Reisebeschreibungen gut über die Gangesländer unterrichtet war. Sein Werk verdient noch heute gelesen zu werden und ist auch in unserer Zeit noch neu aufgelegt worden. Der eigentliche Beginn der indischen Studien knüpft sich dann an den Namen von William Jones. Als Rechtsgelehrter im Dienste der ostindischen Compagnie zu Kalkutta lebend, erlernte er in seinen Mußestunden das Sanskrit. Es waltete über diesem Gelehrten ein Stern, wie er nicht günstiger hätte sein können. Die Sakuntala des Kalidasa, die er in englischer Prosaübertragung herausgab, und die aus dieser von Georg Forster ins Deutsche übersetzt wurde, ward jenseits wie diesseits des Kanals mit Begeisterung aufgenommen und Goethe drückte in einigen schönen Distichen seine hohe Bewunderung derselben aus. Diese Arbeit des Engländers war eine bahnbrechende und selbst unter den Stürmen der napoleonischen Kriege widmeten sich einzelne Gelehrte den von Jones inaugurirten Studien. Auf der Pariser Bibliothek suchte Friedrich Schlegel mit den damals noch sehr unzureichenden Hilfsmitteln einige interessante Bruchstücke aus dem Maha-Bharata zu übersetzen, welche er seiner Schrift über die Sprache und Weisheit der Inder anhängte. Man muß mit hoher Bewunderung und Verehrung zu den genannten beiden Männern zurückblicken, die einer in Europa völlig unbekannten Sprache und Literatur zuerst im Abendlande Bahn brachen. Und welch eine Sprache, welch eine

Literatur war dies! Die älteste der Welt, wenn man die bisher doch nur sehr unvollkommen bekannt gewordene der Aegypter ausnimmt. Sie reicht mit ihren beiden kolossalen Heldengedichten in die früheste mythische Vorzeit unseres Geschlechtes zurück, und das Leben verschollener Völker, ihre Mythen und Phantasiegebilde strahlen aus ihr in märchenhaftem Glanze durch die Nebel des Nordens hindurch. Wenn die Leistungen von W. Jones die weitaus vollkommneren waren, so erregen die von Friedrich Schlegel doch vielleicht noch größere Bewunderung. Denn jener hatte in Kalkutta einheimische Pandits zur Disposition, die ihm bei der Uebertragung Hilfe leisten konnten, dieser dagegen, der nie im Orient gewesen, war auf einige höchst elementare, meist handschriftliche Hilfsmittel angewiesen, die er auf der Pariser Bibliothek fand. Das hohe Verdienst, das Schlegel sich durch diese und andere Arbeiten seiner Jugend erwarb, sollte ihm nicht vergessen werden, wenn auch auf seinem späteren Leben, da er sich als Beamter der österreichischen Staatskanzlei der äußersten Reaktion in die Arme warf, ein Makel haftet und er den seitdem oft wiederholten Ausspruch Schopenhauers hervorrief: Der Obskurantismus sei eine so arge Sünde, daß man denjenigen, der sich desselben schuldig mache, auch noch nach seinem Tode brandmarken und ihm bei jeder Gelegenheit seine Verachtung zeigen müsse.

Nicht lange nach Friedrich Schlegel trat derjenige Mann auf, der neben Wilson, dem Verfasser des ersten Sanskritlexikons, wohl die indischen Studien, denen er sein ganzes Leben widmete, am meisten gefördert hat. Es war Franz Bopp. Durch seine sprachvergleichenden Forschungen, sein

Glossar, seine mit buchstäblicher lateinischer Uebersetzung herausgegebene Ausgabe des Nalas, sowie durch seine zahlreich besuchten Vorlesungen an der Berliner Universität brachte er es dahin, daß es nach und nach Mode wurde, sich mit dem Sanskrit zu beschäftigen, mag diese Beschäftigung auch nicht viel über das Alphabet hinausgegangen sein. Nebenbuhler Bopps auf dem gleichen Gebiet war A. W. Schlegel, der in der zweiten Hälfte seines Lebens auf demselben eben so thätig war wie in der ersten auf dem der englischen und spanischen Literatur. Um das Jahr 1830 begann dann G. Rosen die Herausgabe und Uebersetzung der uralten heiligen Bücher der Vedas, welcher nachher Max Müller einen großen Teil seines Lebens widmete. —

Schon etwa mit dem Beginn des ersten Viertels unseres Jahrhunderts ist das Sanskrit in Deutschland die am meisten kultivirte unter den orientalischen Sprachen und das Verzeichnis der hier allein erschienenen Werke dieses Fachs bildet einen starken Band. Mit ihm wetteifert England, wenn auch nicht in der Menge seiner Leistungen auf diesem Gebiet. Holland ist dem Arabischen treu geblieben, das auf der Universität Leyden seit fast zwei Jahrhunderten von eminenten Orientalisten gelehrt wird. Frankreich, das durch seine Besitzungen in Afrika besonders auf diese Sprache hingewiesen ist, hat doch auch das Sanskrit nicht vernachlässigt, wie wir denn ihm die erste Textausgabe der Sakuntala (durch Chezy) verdanken. In Italien vollendete Corresio eine vollständige Textausgabe und Uebersetzung des Ramayana, eine Arbeit, die schon A. W. Schlegel begonnen, aber nicht zu Ende geführt hatte, da ihn der Tod daran hinderte. Auch Spanien endlich wollte hinter den anderen Hauptländern



Europas nicht zurückbleiben, indem zu Madrid eine Uebersetzung der Bhagavat-Gita, die sich freilich schon auf eine solche von A. W. Schlegel und auf eine frühere von Jones stützen konnte, erschien.

Wenn in Deutschland die indische Poesie zu Anfang mit Jubel aufgenommen worden war, so trat doch später eine Entnüchterung ein und es wurde sogar nicht selten Geringschätzung derselben kundgegeben. So oft eine Erscheinung der Literatur oder Kunst sehr vielen Anklang findet, bleibt eine Reaktion dagegen nicht leicht aus. So war es auch hier, und es mag zugegeben werden, daß anfänglich eine gewisse Ueberschätzung stattgefunden hatte. Ich könnte einen Philologen nennen, der sein ganzes Leben hindurch den Plautus studirte und ihn infolge hievon für den größten komischen Dichter der Welt hielt, und ich kannte einen Uebersetzer und Kommentator des Rabelais, der ein gleich überschwengliches Urteil über diesen fällte. Aber später hätte sich doch in Bezug auf die Inder das richtige Maß der Schätzung wieder herstellen sollen. Dies ist, wenigstens beim großen Publikum, nicht der Fall gewesen, welches nur noch Sensationsromane und sogar viel tiefer stehende Produkte stümperhafter Modepoeten liest. Dieser Lesewelt von heute mit Einschluß jener Schriftsteller, welche das Wort für sie führen, muß man denn vorhalten, wie tief sie an Geistesbildung zurückgesunken ist gegen die letzt vorhergegangene Generation, die sich für Urwasi, Savitri und Gita Govinda begeisterte. Diese Begeisterung ist nicht an etwas Wertloses verschwendet gewesen; die eben und die schon vorher genannten Dichtungen, ebenso wie viele Bestandteile der beiden großen Volksepen und Kalidasas

„Wolkenbote“ und „Rhaguvansa“ weisen Schönheiten ersten Ranges auf. Man mag Goethes Ode an den aus lichter Höhe herabstürzenden Felsenstrom noch so sehr bewundern, die Herabkunft der Ganga kann daneben zum mindesten bestehen, ja viele werden der Meinung sein, daß sie jene so hoch überragt, wie der Himalaya den Harz. Und Partien von ähnlicher Erhabenheit, andere von höchster Lieblichkeit und Anmut, wieder andere, die Betrachtungen von überraschendem Tiefsinn enthalten, findet man vielfach bei den Indern. Daß diese Vorzüge meist nur in Einzelheiten bestehen, soll dagegen nicht geleugnet werden. Nur die kleinen lyrischen Stücke, wie die Vedahymnen und die Strophen des Amaru, sowie einzelne der Dramen können in ihrer Ganzheit gerühmt werden. In den großen Volksepen, sowie den Erzählungen der Kunstdichter kann man nur einzelne Partien ganz befriedigend nennen, wie den Tod des Dasaratha, die Geschichte von Ajas und Indumati und andere schon oben genannte. Die Gedichte des Orients, in denen sich Ranke mit Ranke, Blüte mit Blüte, wie in einem Urwald verschlingt, mit denen des Abendlands zu vergleichen, scheint mir überhaupt unstatthaft; aber wenn ein solcher Vergleich durchaus verlangt wird, will ich nicht leugnen, daß die vorzüglicheren unter den letzteren in der Komposition und Verbindung aller Teile jenen unermeßlich überlegen sind.

Das Gebiet der Sanskritliteratur ist im Abendlande mit weit größerem Eifer kultivirt worden, als das der arabischen und persischen, und auch noch nach den von mir erwähnten Leistungen wurde von deutschen wie ausländischen Gelehrten viel Vortreffliches geliefert. Der Raum dieses



Vorworts*) verbietet mir, hier näher auf solche spätere Erscheinungen einzugehen. Nur glaube ich noch hervorheben zu müssen, daß auf dem Gebiete der Uebersetzung neben den preisenswerten Arbeiten, durch welche Dichtungen, die bisher noch nicht verdeutscht waren, bei uns eingeführt wurden, auch andere gedruckt worden sind, über die ein günstiges Urteil nicht am Platze wäre. Ich meine diejenigen auf unseren Büchermärkten feilgebotenen Versionen von Werken, die schon wiederholt befriedigend übertragen worden sind. Was ist leichter, als aus drei oder vier vorhandenen Uebersetzungen eine neue zu machen, in der man den Vers oder Halbvers, diese oder jene Wendung aus der einen oder anderen früheren abschreibt. Derjenige, der solche Ware liefert, braucht kein Wort Sanskrit oder auch nur überhaupt eine fremde Sprache zu können, allein er gibt sich den Anschein davon und wird noch gar von den Unwissenden wegen seiner stupenden Gelehrsamkeit bestaunt. Nachdem der Nalas von Bopp und Kosegarten, die Sakuntala von Hirzel, Rückert und Böhtlingk übertragen worden, würde dies ganz genug gewesen sein. Nun aber kamen fingerfertige Spekulanten, welche den, jenen vorzüglichen Gelehrten gebührenden Dank auf sich überzuleiten suchten und denen dies auch manchmal gelang, so daß ihre Fabrikate in den Bücherschränken unter den Klassikerausgaben paradiren.

Der bescheidenen Verfasserin des vorliegenden Buches läßt sich ein solcher Vorwurf nicht machen. Sie erklärt in

*) Der vorliegende Aufsatz wurde zuerst gedruckt als Vorwort zu: „Ganga-Wellen“, eine Sammlung indischer Sagen von Luise Hitz. München, Franz, 1892.

ihrem Vorwort ausdrücklich, daß sie nichts von Sanskrit oder einer andern indischen Sprache verstehe und daß sie die von ihr mitgeteilten Sagen aus den Werken deutscher und englischer Gelehrten gezogen habe. Ihre Bearbeitung scheint mir wohlgelungen; auch daß sie statt des im Deutschen immer etwas fremdartig klingenden Sloka den fünffüßigen Trochäus substituirt, wird sich nicht tadeln lassen. Besonders willkommen werden bei uns die buddhistischen Legenden sein, da das Leben und die Lehre des großen Religionsstifters, der für seinen Glauben mehr Bekenner gefunden hat, als irgend ein anderer, in unserer Zeit durch die Forschungen zwar unter den Gelehrten genauer bekannt geworden, aber für weitere Kreise noch immer mit einem dunklen Schleier verhüllt sind.



Hernan Perez del Pulgar, der Thatenreiche.

In den literarischen Zirkeln der romantischen Schule, besonders in den Theegesellschaften bei Ludwig Tieck, wurden viele Erörterungen über die charakteristischen Unterscheidungsmerkmale zwischen dem Roman und der Novelle gepflogen. Ob dergleichen harmlose Diskussionen noch heute im Brauche sind, weiß ich nicht; aber schwerlich ist in Deutschland, wo solche Themata wohl allein behandelt worden sind, eine Uebereinstimmung erzielt worden. Gewöhnlich wird der Ausdruck „Roman" für umfangreichere Erzählungen in Prosa, der „Novelle" für kleinere gebraucht. Indessen herrschen hierüber verschiedene Ansichten, denn Tieck hat seinen auf mehrere Bände berechneten „Aufruhr in den Sevennen" Novelle betitelt, und wieder bin ich manchen nicht umfangreichen Erzählungen begegnet, die als Romane bezeichnet waren. Ferner, wie es Lieder ohne Worte und Gedichte in Prosa gibt, so fehlt es auch nicht an Novellen und Romanen in Versen. Sicher aber ist, daß gerade in den beiden Ländern, welche wohl die ausgezeichnetsten Romane der Welt hervorgebracht haben, nämlich

in Spanien und in England, diejenigen Werke, welche bei uns, sowie in Frankreich und Italien vorzugsweise mit diesem Namen bezeichnet werden, nicht so heißen. In England, das durch Walter Scott, Dickens, Thakeray und die pseudonyme George Elliot so Vorzügliches in diesem Fach geleistet hat, führt das, was wir Roman nennen, allgemein den Namen novel. In Spanien aber, dem Vaterlande der größten Leistung im Fache des Romans, ist der Name „Roman" völlig unbekannt; denn Romance bezeichnet ein erzählendes Gedicht. Für den „Don Quijote" aber gibt es keinen andern Titel als den einer Historia. Ebenso führen die trefflichen, von uns als Schelmen- oder picareske Romane bezeichneten burlesken Geschichten im Stil des Lazarillo de Tormes und Guzman de Alfarache bei den Spaniern, von denen sie sich zu den meisten anderen Nationen verbreitet haben, nur den Titel Historia. Wie die trefflichen Novellen des Cervantes und die erwähnten Schelmenromane von Diego de Mendoza und von Aleman die Runde durch die halbe Welt gemacht haben, hat dieses Land schon im sechzehnten Jahrhundert zu einer andern Gattung von Romanen, die in neuerer Zeit besonders beliebt geworden sind, den Ton angegeben, nämlich zu den historisch-romantischen, welche vor etlichen Dezennien in Deutschland solchen Anklang fanden, daß alljährlich Taschenbücher erschienen, die ausschließlich derartige Erzählungen brachten. Ich erinnere nur an das „Vielliebchen" von Tromlitz, das unter keinem für junge Damen bestimmten Weihnachtsbaume fehlen durfte, und an die zahlreichen und, wie es heißt, in ihrer Art vortrefflichen, auf geschichtlicher Grundlage ruhenden Erzählungen von Van der Velde.

Uebrigens hat dies Genre in unserem Jahrhundert wohl in allen Ländern Europas bis auf die neueste Zeit einen reichen Flor von Blumen erzeugt, unter denen sich einige wahrhaft duftreiche, aber auch unzählige Gänseblümchen und Herbstzeitlosen befinden. Da gerade der Roman und die Novelle bei der ungeheuren Mehrzahl der Leser gegenwärtig das beliebteste Genre der Literatur sind, kann es nicht deutlich genug gesagt werden, daß dasselbe nur in einigen besonders ausgezeichneten Produktionen wirklich auf dem Boden der Poesie steht, bei der ungeheuren Mehrzahl denselben aber doch nur mit der Zehenspitze berührt. Ueberhaupt sollte man sich doch darüber nicht täuschen, daß der Roman eine untergeordnete Gattung der Literatur ist und sich nur äußerst wenigen Produktionen dieses Fachs Unsterblichkeit versprechen läßt. So glaube ich, daß zwar in den Romanen von Jean Paul eine weit größere Fülle des Genius entfaltet ist, als in den Gedichten von Ariost und Tasso, aber der undefinirbare Zauber der poetischen Form bringt es mit sich, daß dem „Rasenden Roland" und dem „Befreiten Jerusalem" wahrscheinlich eine weit längere Dauer beschieden sein wird als dem „Titan".

Der erste Roman der historisch-romantischen Gattung war die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts erschienene „Geschichte der Bürgerkriege von Granada" von Perez de Hita. Man kann sich wundern, dieses ehemals nicht allein jenseits der Pyrenäen, sondern auch in Frankreich viel gelesene Buch hier als Roman bezeichnet zu sehen, da es sich für eine wirkliche Geschichte ausgibt und da die in demselben erzählten Begebenheiten sich an die Oertlichkeiten von Granada geknüpft haben, wo man im Garten

des Generalife noch die Cypresse zeigt, unter welcher der kühne Abencerage selige Stunden mit der Sultanin feierte, bis er dort von dem verräterischen Zegri belauscht wurde, und wo in dem Brunnenbecken eines Saales der Alhambra, wie behauptet wird, noch die Flecken vorhanden sind, welche das Blut der an demselben hingerichteten Abencerragen hinterließ. Trotzdem läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß ein großer Teil dieser Erzählung des Perez de Hita, wo nicht dessen eigene Erfindung, so doch aus einer sagenhaften Tradition geflossen ist, welche sich in dem seit dem Untergange Granadas bis auf die Abfassung des Romans verflossenen Jahrhundert gebildet hat. Wirklich auf dem Boden der Geschichte aber steht, wie sehr es auch, dem Geiste jener Zeit gemäß, einen romanhaften Anschein haben mag, das von dem trefflichen Spanier Martinez de la Rosa sorgfältig aus alten Chroniken und Geschichtswerken herausgegebene „Leben des Hernan Perez del Pulgar", der, wenn auch sein Name nicht gleiche Berühmtheit mit dem des Gonzalvo von Cordoba erlangt hat, doch vielleicht als der Hauptheld dieses berühmten Krieges, durch welchen das letzte maurische Reich auf der Halbinsel mit den Königreichen Castilien und Aragon verbunden wurde, anzusehen ist.

Hernan Perez del Pulgar, bekannt unter dem Namen der Thatenreiche (el de las hazañas), wurde zu Ciudad Real in der Mancha den 27. Juli 1451 geboren. Seine Familie war von altem Adel und von den Eltern wurde ihm eine sorgfältige Erziehung gegeben, in welcher neben den für einen jungen Ritter vorgeschriebenen Waffenübungen auch nicht die damals eben erwachenden Studien der alten

Literatur vernachlässigt wurden. Sein Vater, selbst ein alter Kriegsmann und in seinen späteren Jahren wegen der vielen erhaltenen Wunden an sein Haus gefesselt, erzählte ihm seine Erlebnisse und freute sich, wenn er das Auge des Knaben dabei in Mut und Thatenlust aufflammen sah. Nicht lange war dem letzteren das Glück gegönnt, im elterlichen Hause zu verweilen; schon im ersten Jünglingsalter nach dem Tode des Vaters ward er in das wilde Kriegsleben hinausgerissen, mit welchem die Streitigkeiten um die Thronfolge der Isabelle Castilien erfüllten. Nachdem diese zu Gunsten der hochsinnigen und entschlossenen Frau entschieden waren und die verschiedenen Parteigänger sich ihr unterworfen hatten, kehrte der junge Hernan auf seinen Heimatsitz zurück. Bald aber ward er aufs neue ins Feld gerufen, weil die Mauren, einen geschlossenen Waffenstillstand brechend, sich der Festung Zahara bemächtigt hatten. Dieses Faktum war das Signal zum Aufbruch einer starken spanischen Heeresschar unter dem Befehl des Marques von Cadiz, und binnen kurzem hörte das Land mit allgemeiner Freude, wie die Scharte durch ihn mehr als ausgewetzt worden sei, indem er die wichtige Festung Alhama, das Bollwerk von Granada, erobert habe. Der König von Granada, Abul Hassan, konnte freilich diesen Verlust nicht ruhig ertragen und rückte mit starker Heerschar aus, die hochgelegene Feste wieder zu nehmen. In dieser Gefahr erinnerten sich Ferdinand und Isabella des Jünglings, der schon bei der früheren Gelegenheit durch seine Tapferkeit ihre Augen auf sich gezogen hatte, und ungesäumt brach dieser nach der wichtigen maurischen Feste auf. Er hatte keine Heerschar zu befehligen, aber

vertraute auf sein gutes Roß, sein Schwert von toledanischem Stahl und seinen nervigen Arm. Glücklich langte er durch die Mitte der feindlichen Krieger in dem hart bedrängten Alhama an. Die Gefahr des Erliegens dieses wichtigen Punktes war aufs äußerste gestiegen, denn die Besatzung befand sich wegen des Mangels an Lebensmitteln und der vielen Nachtwachen in äußerster Erschöpfung; Krankheiten dezimirten sie. In dieser Not entschloß sich Hernan Perez, unter dem Schutz der Nacht aufzubrechen, um Hilfstruppen herbei zu holen und es gelang ihm, wie er noch oft in seinem thatenreichen Leben wunderbar vom Glücke begünstigt ward, den weiten Weg bis nach Antequera durch die Mitte des Feindes zurück zu legen. Er bewog eine beträchtliche Anzahl von Kriegern zum Aufbruch nach der bedrängten Feste, auch sorgte er für reichlichen Proviant, den durch die Mitte des belagernden Heeres hindurch zu schaffen eine schwierige Aufgabe war. Gesteigert wurden die Hindernisse auf seinem Zuge noch durch die Ungunst der Jahreszeit und die von Regengüssen geschwellten Ströme in den wilden Gebirgsgegenden, die zu durchmessen waren; aber wenn sich Zagnis der Krieger bemächtigen wollte, wußte der unerschrockene Pulgar sie zu Mut und Ausdauer anzufeuern. Nachdem er in aller Stille Boten vorausgesandt, um auf versteckten Wegen durch die Mitte des Maurenheeres den Belagerten Kunde von der nahen Ankunft der Ritter zu bringen, barg er sich mit den Kriegern in den geheimsten Schlupfwinkeln der wilden Serrania und gelangte endlich mit seinen Treuen im Schutze der Nacht nach Alhama. Mit Jubel wurden die Retter von dem Grafen Tendilla, Befehlshaber der Feste, und

von der schwer bedrängten Mannschaft aufgenommen. Der bei dem König gar einflußreiche Graf glaubte sogleich, noch ehe er die Genehmigung dazu eingeholt, den Hernan Perez für die kühne That, durch welche er die wichtige Festung gerettet, belohnen zu müssen und verlieh ihm hundertundfünfzig Joch Landes, sowie Straßen und Häuser innerhalb der Mauern Alhamas als erbliches Eigentum, welches ihm nachher von Ferdinand und Isabella bestätigt wurde. Da das Herrscherpaar erkannte, daß der wichtige Punkt, der eigentliche Schlüssel zur Stadt Granada, niemand sicherer anvertraut werden könnte, als dem Pulgar, geboten sie diesem, neben dem zum Befehlshaber Alhamas ernannten Don Luis Osorio, die Wacht dort zu führen. Er gehorchte, aber die Ruhe innerhalb der Mauern genügte ihm nicht und er machte häufige Ausfälle in die Umgegend, aus welchen er immer mit Gefangenen und reicher Beute zurückkehrte. Doch drückte es ihn schwer, daß er sich nicht weit von Alhama entfernen durfte, um an den kühnen Thaten der anderen Ritter teil zu nehmen, welche in dem wechselreichen Kriege um das letzte maurische Königreich auf der Halbinsel Wunder der Tapferkeit vollbrachten. Lange hatte er sich ruhig verhalten; aber als er vernahm, daß König Ferdinand mit den vorzüglichsten Führern seines Heeres sich von neuem zur Belagerung von Loja anschickte, entschloß er sich, den Monarchen um die Gunst zu bitten, daß er sich an diesem Unternehmen beteiligen dürfe. Seine Bitte ward gewährt, und als er sich in der Mitte so vieler hochberühmter Heerführer sah, raubte ihm die Ungeduld, sich durch besonders kühne Thaten unter den Augen des Monarchen hervor zu thun, die nächtliche Ruhe. Er ersann

einen Plan, wie er sich trotz der ihm dabei drohenden dringenden Gefahr der Hauptstadt Granada zu nähern vermöchte, und fünfzehn junge Krieger, alle aus edlem Geschlechte, schlossen sich zu dem kühnen Unternehmen, welches die Augen des Herrschers auf sich ziehen sollte, ihm an. Mit ihnen und einer Anzahl Fußvolk nahm er zunächst seinen Weg nach der Feste Salar, welche unfern des Weges von Loja nach Granada in wilder Gebirgsgegend liegt und von dem Alcaiden Mohammed Almandani befehligt war. Pulgar, sich dem Thore des Kastells nähernd, richtete an den Befehlshaber die Aufforderung, den Platz zu übergeben und als dieser eine hochmütige Antwort erteilte, begann er mit seiner kleinen Schar einen Angriff auf die Mauer, da, wo sie am wenigsten widerstehen zu können schien. Die arabischen Krieger verhöhnten das verwegene, aus kaum achtzig Mann bestehende Häuflein und schleuderten, des baldigen Sieges sicher, ihre Wurfgeschosse nach ihnen. Viele der Spanier waren schon gefallen oder verwundet, aber Hernan Perez hatte lange unversehrt gestritten, als er plötzlich, durch einen Stein getroffen, zu Boden sank. Schon stürzten die Mauren, welche den Anführer der Christen getötet zu haben glaubten, durch das Thor heraus, um sich seiner zu bemächtigen, aber plötzlich raffte sich dieser, obgleich schwer verwundet, mit Gewalt auf und trieb die Angreifenden wieder in die Feste zurück. Nicht lange und die anderen spanischen Krieger folgten ihrem Führer, welcher mit ungeheurer Anstrengung die Mauer erklomm, und oben ertönte der Ruf: „Santiago und Spanien". Die Feste ergab sich. Der König Ferdinand, der inzwischen Loja eingenommen, empfing dort die Schlüssel der Festung,

sandte sie aber dem Tapferen zurück, indem er ihm sagen ließ, kein anderer sei gleich würdig wie er, der Hüter dieser Schlüssel zu sein. Zugleich ernannte er ihn und seine Nachkommen zu Befehlshabern dieser Festung und später wurde auf Bitten der Stadt Granada bestimmt, daß der Aelteste der Familie Pulgar stets den Titel Marques del Salar führen sollte.

Pulgar blieb zunächst einige Monate in der eroberten Feste, machte indessen, da er ein ruhiges Leben nicht ertragen konnte, von dort aus viele gewagte Unternehmungen. Als ihm eines Tages durch die Wächter verkündigt wurde, man gewahre in der Ferne eine Schar Mauren, welche Gefangene, Männer, Weiber, Kinder, fortschleppten, schwang sich Pulgar augenblicklich ohne Schild und Rüstung, nur mit seinem Schwert bewaffnet, zu Roß und sprengte verhängten Zügels nach der Richtung hin. In die Nähe der Mauren mit den unglücklichen Gefangenen gelangt, rief er ihnen zu: „Laßt eure Beute los, ihr Hunde, denn Pulgar kommt, sie sich zu holen!“ Kaum hatten die Ungläubigen seine Stimme gehört und den schon allbekannten Hernan Perez erkannt, so ließen sie ihre Gefangenen zurück und entflohen in aller Eile. Einige seiner Leute mußten nun zur Bewachung der Befreiten zurückbleiben, der kühne Pulgar aber verfolgte in atemloser Hast die Fliehenden, bis er von Berg zu Berg auf eine Höhe gelangt war, wo er die Vega von Granada vor sich liegen sah. Als die Mauren aus der Ferne die Zinnen von Granada glänzen sahen, hielten sie sich für sicher; aber entsetzt gewahrten sie, daß Pulgar sie verfolge. Der Führer ermahnte die anderen zu hastiger Flucht, als er sah, daß ihn der von Regengüssen stark

geschwollene Genil hemmte. Dennoch versuchten die Flüchtlinge, sich weiter zurück zu ziehen und verschiedene von ihnen wurden von den Fluten verschlungen. Einer aber, beschämt über die Feigheit der Fliehenden, wendete sich plötzlich gegen Pulgar und sagte, er wolle lieber sich ihm gefangen geben, als sich durch so feige Flucht schänden. Pulgar streckte ihm sogleich seine Rechte entgegen, indem er ihm erklärte, daß er ihn von jetzt an als seinen Freund betrachte, und der Maure, bewegt von solchem Edelmut, antwortete, er werde diese Großherzigkeit lebenslänglich in dankbarer Erinnerung bewahren. Derselbe hielt Wort, begleitete fortan den Hernan Perez auf allen seinen Kriegszügen und trat nach nicht langer Zeit auch zur christlichen Religion über, indem er meinte, der Glaube eines so trefflichen Ritters müsse der wahre sein. Auch nahm er den Familiennamen des letzteren an und ließ sich später in Granada nieder, um stets in dessen Nähe zu sein.

Das Königspaar hatte beschlossen, bevor es die Einschließung der Stadt Granada unternehme, erst alle die umliegenden Ortschaften in seine Gewalt zu bringen, und so rückte es zunächst vor Velez, welches als der Schlüssel von Malaga, dem zweitwichtigsten Platze, der sich noch in Gewalt der Mauren befand, betrachtet werden konnte. Bei der Kunde von den großen Zurüstungen, welche zur Erreichung dieses Ziels stattfanden, wurden Versuche gemacht, den auf den verstorbenen König Abul Hassan gefolgten Sohn desselben, dessen wahrer, von den Spaniern zu Boabdil oder Boaudeli korrumpirter Name Abu Abdallah war, mit seinem Oheim, den wir, um Verwirrungen vorzubeugen, bloß mit seinem Beinamen

Al Zagal bezeichnen wollen, und der seit längerer Zeit ehrgeizige Pläne für sich selbst hegte, zu versöhnen, damit sie die Waffen gegen den gemeinsamen Feind kehrten. Aber Boabdil in seiner Verblendung, und als ob sein Untergang vom Himmel beschlossen wäre, wollte sich nicht mit seinem Oheim versöhnen. Dieser entschloß sich allein mit so vielen Kriegern, als er um sich sammeln konnte, den Kampf mit den Christen zu bestehen. Er nahm seine Stellung auf der Höhe von Bentomiz. Der vorsichtige Herrscher von Kastilien war gesonnen, nur bei sehr günstiger Situation das Glück der Waffen zu wagen. Um sich über die Lage zu vergewissern, hielt er es für das beste, einen erfahrenen Krieger zu beauftragen, daß er die Heeresmacht und die Pläne des Feindes erkunde, und als ihm Pulgar seine Dienste dazu anbot, zögerte er nicht, sie anzunehmen. Nachdem ihm letzterer hinterbracht, was er erfahren, versammelten sich auf seinen Ruf die vornehmsten Heeresführer, der Marques von Cadiz, der Meister von Calatrava, der von Santiago, sodann jener Alonso von Aguilar, der viele glorreiche Thaten durch einen heroischen Tod krönte, und viele andere. Zuerst ging die Meinung der meisten dahin, man solle sich zunächst auf kein zu gewagtes Unternehmen einlassen, aber der Rat Pulgars, der immer für den kühnsten Entschluß stimmte, riß zuletzt auch die anderen mit sich fort. Alles wurde, nachdem der König zugestimmt, zu einem Angriff vor Tagesanbruch vorbereitet. Eben waren auch die Mauren von den Höhen herabgestiegen in der Absicht, einen Angriff auf das Christenheer zu machen; aber als sie bei der ersten Dämmerung unten angelangt waren, hörten sie plötzlich aus dem Christenlager

den Schall von Drometen und erkannten das Gefährliche ihrer Lage. Zagal aber, den Tod der Flucht vorziehend, sprengte in die Mitte des feindlichen Heeres vor. Die Mauren folgten dem kühnen Führer nach und es entspann sich ein Kampf, in welchem viele von beiden Seiten fielen. Pulgar, immer der vorderste im Kampf, wurde so in das Getümmel verstrickt, daß er von seinem Rosse gerissen und wie tot zu dessen Füßen hingestreckt ward; aber allen unerwartet erhob sich der Gewaltige plötzlich vom Boden, und sich mit dem Schilde deckend, führte er so wuchtige Schwerthiebe gegen die ihn umzingelnden Mauren, daß sie entsetzt davonflohen. Diese eines Ritterromans würdige Heldenthat, die indessen von den Chronisten beglaubigt wird, bewirkte die hastige Flucht des Zagal und bald nachher auch die Uebergabe von Velez. Der König glaubte nun, bestärkt von seinen Feldherren, die Belagerung des reichen und von einer starken Citadelle geschützten Malaga nicht länger verschieben zu dürfen. Jedoch bald stellte sich heraus, daß die Eroberung dieser Stadt nicht leicht sei, da ihr Befehlshaber ein ebenso verwegen kühner, wie umsichtiger Mann war. Der König glaubte sein Ziel am leichtesten zu erreichen, wenn er geheime Botschaft an die Einwohner der Stadt sendete und sie durch lockende Versprechung zur Uebergabe der Stadt bestimmte. Aber es war ein ungeheures Wagestück, sich durch die Thore des volkreichen Malaga in die Mitte der feindlichen von einem kühnen und zu allem entschlossenen Führer geleiteten Stadt zu begeben, um sich dieses Auftrages zu entledigen. Da erbot sich Hernan Perez, schon allgemein der Thatenreiche genannt, zur Ausführung des kühnen Abenteuers; er

verbarg das Schreiben des Königs, welches die widerstrebenden Einwohner mit den schwersten Strafen bedrohte, den Willigen aber reiche Belohnung versprach, auf seiner Brust. Dasselbe war an Ali Dordux, einen reichen und schon für die Christen gestimmten Einwohner der Stadt, gerichtet.

Von einem einzigen Waffenträger begleitet verlangte Pulgar Einlaß in die Thore Malagas und er wurde hierauf ins Innere der Stadt geführt. Er fand die Einwohner in einer verzweifelten Stimmung. Wohl waren einige zur Uebergabe bereit, da sie die Schrecken einer Hungersnot voraussahen, aber auf der andern Seite drohte ihnen die Beschießung von der hoch über der Stadt auf steilen Felsen liegenden Alcazaba oder Feste. Die Ankunft des kastilianischen Ritters erregte Erstaunen und alle Dächer waren mit Neugierigen erfüllt, die ihn vorüberschreiten sehen wollten. Dieser übergab den Persönlichkeiten, von denen er Nachgiebigkeit hoffte, das Schreiben des Königs. Aber er überzeugte sich bald, daß alle durch den Befehlshaber eingeschüchtert waren, der die Stadt in einen Schutthaufen zu verwandeln drohte, wenn sie Miene machte, sich zu übergeben. Trotz aller seiner Bemühungen vermochte er sein Ziel nicht zu erreichen und gelangte schließlich nur mit Lebensgefahr wieder in das königliche Lager zurück. Nachdem er dem Herrscher von Kastilien Bericht erstattet, beschloß dieser, den Kreis der Belagerung enger zu schließen, um den wichtigen Platz um jeden Preis in seine Gewalt zu bekommen. Malaga mußte sich endlich, nachdem es alle Schrecken einer langen Einschließung ertragen, dem christlichen Heer ergeben und die königlichen Waffen wendeten sich nun gegen Osten, wo Al Zagal jetzt die Herrschaft

über Almeria, Guadix und Baza führte. Derselbe glaubte sich stark genug, den Waffen von Kastilien trotzen zu können und war entschlossen dazu. Wirklich wurde dem christlichen Heer in jener wilden Gebirgsgegend das Vordringen schwer; monatelang tobte der Kampf besonders um die Festung Baza. Aber Pulgar ließ sich durch kein Hindernis hemmen und drang in Gemeinschaft mit zwei der kühnsten Jünglinge, Francisco Bazan und Antonio de la Cueva, bis zu dem in wildester Gebirgsgegend gelegenen Guadix vor. Ehe noch die Mauren sich zum Widerstand aufgerafft hatten, war schon die Umgegend der Stadt verwüstet und reiche Beute an Gefangenen und Vorräten in die Hände der kühnen Ritter gefallen. Al Zagal brach, als er davon vernahm, wie ein wütender Löwe aus seiner Feste hervor und das kleine Häuflein der Christen mußte vor der Ueberzahl der Feinde zurückweichen. In einem engen Felsenthale sahen sich denn die Ritter von einer ungeheuren Ueberzahl der Feinde umzingelt. Ihr Untergang schien gewiß; denn rings von den Anhöhen und aus den Schluchten umstarrten sie die Waffen der Ungläubigen. Aber als er die anderen zagen sah, knüpfte Pulgar ein Tuch an einen Stab, schwang es empor und rief: „Da ist die Fahne von Kastilien! Folgt mir, meine Freunde!" Und wie die kleine Schar mit fast übermenschlicher Tapferkeit wider die sie Umringenden anstürzte, wurden diese von plötzlichem Schrecken erfaßt. Es war ihnen, als könnte dies Häuflein von Spaniern nicht solches wagen, wenn nicht in den umliegenden Schluchten noch zahlreiche Christen versteckt wären und so wichen sie trotz ihrer ungeheuren Ueberzahl zurück. Voll Staunens sah man in Ferdinands

Heere die kleine Schar der Tapferen mit zerbrochenen Waffen, blutend und mit Wunden überdeckt, aber als Sieger in ihre Mitte zurückkehren und der König gebot einem Diener, Hernan Perez ein Schwert zu reichen. Mit demselben gab er drei Schläge auf das Haupt des Pulgar und sprach zu ihm mit lauter Stimme: „Gott, unser Herr, und der Apostel Santiago mögen Dich zu einem guten Ritter machen.“ Und während er dies sprach, gebot er dem Diego Lopez von Pacheco, Herzog von Escalona, dem Hernan Perez die Sporen anzuschnallen, worauf er allen anwesenden Großen befahl, dem neugeschlagenen Ritter alle gebührenden Ehren zu erweisen. Aber der König begnügte sich nicht mit dieser Belohnung, sondern während noch die Belagerung von Baza dauerte, verlieh er ihm zugleich ein ehrenvolles Wappenschild für sich und seine Nachkommen. Es bestand dies in einem goldenen Löwen auf blauem Felde, der in seinen Klauen eine Lanze hielt, an deren Ende ein weißes Fähnlein flatterte; am Saume des letzteren waren elf Kastelle angebracht, welche an die elf von ihm im Kampfe besiegten Alcaiden erinnern sollten. Als Inschrift trug die Fahne den von Pulgar selbst gewählten Spruch: „Also muß der Mann sein, wie er scheinen will.“

Nach siebenmonatlicher Belagerung ergab sich endlich Baza. Vermutlich hätte der Widerstand dieser Feste noch länger gedauert, wenn nicht die Königin Isabella vor deren Mauern angelangt wäre und das Erscheinen dieser kühnen Frau den Belagerten nicht den Mut geraubt hätte. Auch Al Zagal gab verzweifelnd weiteren Widerstand auf und übergab dem katholischen Königspaar auch die Städte Almeria und Guadix. So tief war sein früherer Hochmut

gebeugt, daß er sich selbst in das feindliche Lager begab und sich bis dahin erniedrigte, daß er, um den eitlen Titel eines Königs zu erkaufen, von nun an auf die Seite der christlichen Sieger trat. Es war nun ganz Spanien bis auf die Stadt Granada selbst in den Händen der Christen und in dieser herrschte bei der Mehrzahl der Bevölkerung Kleinmut und Verzweiflung; nur eine Anzahl von Kühnen war entschlossen, den Widerstand bis aufs äußerste fort zu setzen. Der schwache König Boabdil, in die Mauern seiner Stadt eingeschlossen, ließ sich ohne wirkliche heroische Gesinnung durch das Eindringen seiner Großen auf ihn bestimmen, noch einen letzten Versuch zur Rettung seiner Herrschaft zu machen. Die Umstände schienen zunächst dafür nicht ganz ungünstig zu sein; schon hatten sich einige Plätze der Umgegend und am Meeresufer gegen die christliche Herrschaft erhoben. Boabdil benützte einen Zeitpunkt, als König Ferdinand gerade abwesend war, um noch einen letzten verzweifelten Streich zu wagen. Mit der Blüte seines Heeres verließ er seine Hauptstadt an dem Punkte, wo der goldführende Darro und der silberne Genil zusammenfließen und schlug den Weg nach der Küste ein. Dieser führte ihn über eben jenen Hügel von Padul, von welchem aus er später den letzten Blick auf seine verlorene Hauptstadt warf und der seitdem unter dem Namen „Der letzte Seufzer des Mohren" bekannt geblieben ist. Doch änderte er seine Richtung und zog gegen die Festung Salobrena zu, da er hörte, dieselbe, schlecht bemannt, werde ihm die Thore öffnen. Schon war der Fall dieser Feste fast eine Gewißheit und da viele andere kleine Kastelle und Ortschaften im Begriff standen, sich wieder der maurischen

Herrschaft zu unterwerfen, war die Lage für die Spanier eine äußerst gefährliche. Da plötzlich in der höchsten Gefahr erschien ihnen ein Retter in Hernan Perez del Pulgar. Dieser mit einer kleinen Schar von Tapferen machte alle Anschläge der Feinde zu schanden und rettete die bedrohte Bergfeste für die Christen. Nicht genug, diese That vollbracht zu haben, hat er selbst einen noch uns aufbewahrten Bericht über dieselbe verfaßt, in dem er aber bescheiden seinen Namen verschweigt.

Da nun Boabdil erkannte, daß keine Aussicht zu ferneren Siegen in jener Gegend vorhanden sei, kehrte er nach Granada zurück und sah wohl ein, in wie ernster Lage er sich befinde. Denn die Christen waren inzwischen in stärkerer Anzahl vor den Mauern erschienen und König Ferdinand selbst in die Vega zurückgekehrt, um die Belagerung mit aller Energie zu betreiben. Dieser verhehlte sich nicht, daß dieselbe noch große Anstrengung kosten werde, da die Stadt von drei Reihen von Mauern eingeschlossen und von dreihundert festen Türmen beschützt war. Doch erkannte er, daß er nun der Ehre seiner Waffen schuldig sei, nicht wieder von der Belagerung abzulassen, bevor er der achthundertjährigen Herrschaft der Araber durch den Fall ihrer letzten Hauptstadt ein Ende gemacht. Bei der Wichtigkeit, welche die Feste Alhama bei diesem Unternehmen hatte, beorderte er den Hernan Perez, sich dorthin zu begeben, und dieser mußte, wie viel lieber er auch vor Granada geblieben wäre, sich dem Befehl fügen. Aber während seines Aufenthalts in der alten Feste wälzte er kühne Entschlüsse in der Brust, wie er, wenn auch durch den Monarchen in eine Art von Verbannung gesendet,

eine That vollbringen könne, die durch ihre Kühnheit allgemeines Erstaunen hervorrufen und den König, sowie sein ganzes Heer anfeuern solle, ihm in großen Thaten, die den Fall von Granada nach sich ziehen müßten, nachzueifern. Er versammelte eine Anzahl seiner Ritter um sich und fragte sie, ob sie bereit seien, ihm bei einem kühnen Unternehmen, das er vorhabe, bis vor die Thore von Granada zu folgen. Ohne Zögern bejahten alle seine Frage. Mit Bewegung teilte er ihnen dann mit, daß er sich zu einem gefahrvollen, aber zur Ehre des Vaterlandes und der Religion gereichenden Unternehmen anschicke, ohne ihnen jedoch das Nähere über sein Vorhaben zu verraten. Die Ritter erkannten sogleich, daß es vergebens sein würde, ihn, selbst wenn er dem sicheren Tode entgegen ginge, von seinem Vorhaben abzuhalten, und so rüstete Pulgar sich alsbald zum Aufbruch. Da zwischen Alhama und der Hauptstadt noch zahlreiche Banden von Mauren streiften, war es nötig, den Ritt bis zur letzteren im Dunkeln zu machen und erst als tiefe Nacht auf der Erde lag, wurde aufgebrochen. Auf halsbrechenden Felswegen der Sierra ging der Ritt und aus Vorsicht beobachteten alle Teilnehmer der gefahrvollen Expedition das tiefste Schweigen, da ein kastilianischer Laut, wenn von den Feinden belauscht, ihnen Verderben hätte bringen können. Als es zu tagen begann, verbargen sich alle in einer Schlucht, um sich dem Blick von Spähern zu entziehen und erst in der Finsternis wieder aufzubrechen. Zuletzt von den Fragen seiner Gefährden bedrängt, vermochte Pulgar länger nicht mehr das Schweigen über sein gefahrvolles Vorhaben zu beobachten. Er vertraute ihnen nun mit leiser Stimme, was er

geplant habe. Mit tiefer Entrüstung habe er vernommen, ein verwegener Maure, der als Zeichen der Verachtung eine Fahne mit dem Ave Maria an den Schweif seines Pferdes gebunden, sei damit bis nahe zu dem Zelte des Königspaares gesprengt. Sobald er, Pulgar, das vernommen, habe er geschworen, dieses Zeichen zu Ehren der Königin des Himmels glänzend zu erhöhen und eine mit demselben prangende Fahne hoch über dem Hauptthor der Moschee von Granada anzuheften. Die Ritter staunten über solches Vorhaben; daß keiner von ihnen den Freund bei diesem Abenteuer verlassen würde, stand jedoch bei allen fest. Nun zeigte ihnen Pulgar, wie er schon zu dem Wagnis gerüstet sei, indem er eine Fackel, ein Beil, Seile, eine Strickleiter und alles, was sonst nötig war, um das heilige Banner über dem Thore der Moschee aufzupflanzen, bei sich führte. Als von neuem Dunkelheit sich auf die Erde gesenkt, brachen alle auf, sicher, selbst in der tiefsten Finsternis den ihnen durch so viele Streifzüge bekannten Weg durch die Vega zu finden. Unbemerkt gelangten sie so in der Mitte der Nacht vor das Thor der Stadt. Nun kam der Augenblick der höchsten Gefahr, denn jeder weitere Schritt drohte ihnen Entdeckung. Während sich alle um Pulgar drängten, flüsterte dieser leise: „Schreitet mit Vorsicht denselben Pfad, auf dem ich vorangehe, bis wir uns an der andern Seite des Flusses vereinigen. Dann müssen wir dem Lauf des Darro folgen, bis wir zur letzten Brücke gelangen.“ Besonders schärfte er ihnen ein: sobald sie den Genil überschritten hätten, sollten sie dem Lauf des Darro folgen und unter dem Schutz der Brücke sich mit den Pferden hüten, daß der Strom sie nicht

fortreiße, dann aber dem Kastell Bib-Taubin gegenüber den Fluß überschreiten. Aber die höchste Vorsicht sei nötig, da die Mauren dort Wachen und Spione hätten. Glücklich sei es, daß die Finsternis der Nacht, welche kaum einen Gegenstand erkennen lasse, ihnen beistehe. Ohne Zögern ritt Hernan Perez weiter, indem er sein Pferd in den Strom trieb, dessen hochgeschwollene Wellen seinem und den Rossen der ihm nachfolgenden Begleiter bis an den Bug emporschlugen. Als die letzteren am entgegengesetzten Ufer anlangten, erwartete sie Pulgar schon dort. Da sich alle beisammen fanden, konnten sie sich sagen, die erste große Gefahr sei überstanden. Von dem Punkt, wo der Darro sich mit dem Genil vereinigt, setzten sie gemeinsam ihren Weg fort, indem sie dem Wasser folgten. Die Finsternis der Nacht und ein heftig wehender Sturm kam ihnen zu statten, ebenso die Abwesenheit des Königs in Sevilla; denn wegen der letzteren glaubten die Mauren kein ernstes Unternehmen der Christen gegen die Stadt fürchten zu müssen, und die Ungunst des Wetters hielt viele, die sonst auf der Wacht gewesen wären, in ihren Wohnungen zurück. Glücklich gelangten die Kühnen so bis an die letzte Brücke. Aber nun entstand Streit in der kleinen Schar; während Pulgar es für besser hielt, allein den Weg nach der Moschee einzuschlagen, wollten seine Gefährten sich nicht abhalten lassen, ihn zu begleiten. Zuletzt gab er soweit nach, daß wenigstens ein paar bei ihm blieben, während die anderen an einem bestimmten Punkt seine Rückkehr erwarten sollten. Wohl waren alle von der Gefahr, die jeder lief, durchdrungen und sie nahmen unter Thränen von einander Abschied. Pulgar selbst aber mit den erlesenen Gefährten

schlug, in einem Kanal hinwatend, so leise wie möglich den Weg nach der Moschee ein. Weiter gelangte er durch ein Labyrinth von kleinen Gassen auf einen Platz. Tiefe Stille herrschte rings, man hörte nichts als das Pfeifen des Sturmwindes. Leise flüsterte Pulgar mit seinem Schildknappen, der jede Oertlichkeit von Granada aufs genaueste kannte, und dieser wies ihm, so weit die Nacht das Sehen gestattete, die große Moschee, sowie deren gegen Osten gekehrtes Hauptthor. Auf ein Zeichen von ihm kamen seine Gefährten heran und alle traten nun bis an den Eingang des Heiligtums vor. Dort kniete Pulgar nieder und mit der Rechten die brennende Fackel erhebend, zog er aus dem Busen ein Pergament, küßte dasselbe dreimal und sprach zu seinen Gefährten: „Das da ist mein Wappenschild. Mein Unternehmen aber gilt der Königin der Engel.“ Da sahen sie in goldenem Grunde das Ave Maria in blauen Buchstaben geschrieben aufleuchten und darunter andere kleine, kaum bemerkbare Buchstaben. „Ihr seid Zeugen,“ fuhr er dann fort, „daß ich im Namen des Königspaares von Kastilien Besitz von dieser Moschee ergreife, indem ich sie von jetzt an der Königin des Himmels weihe.“

Alle knieten nieder, indem die Feierlichkeit und zugleich die Gefahr des Momentes ihre Brust hoch klopfen machte. Und sich erhebend, nagelte Pulgar mit einem Schlage das Ave Maria an das Thor der Moschee. Dann näherte er sich einer andern Thür, nicht weit davon, und indem er die brennende Fackel an deren Pfosten hinstellte, befahl er seinen Gefährten, daß sie die anderen Fackeln anzündeten und mit ihnen das Gebäude in Brand steckten. „Es genügt noch nicht, meine Freunde,“ flüsterte er, „daß wir das

Ave Maria dort am Thor aufgepflanzt haben, noch in dieser Nacht soll Granada in Flammen aufgehen." Weiter dann schritt er zu dem nicht weit davon gelegenen Bazar, in welchem sich die kostbarsten Waren aufgehäuft fanden. Pulgars Absicht war, dadurch, daß er alle diese Schätze zerstörte, die Erbitterung der Granadiner gegen den unfähigen Boabdil noch zu erhöhen und zugleich durch seine kühne That der Welt zu zeigen, was christlicher Heldenmut zu vollbringen vermöge. Aber wie er nun nach der Lunte begehrte, die ihm zu diesem Zwecke dienen sollte, gestand der Schildknappe, er habe dieselbe an der Thür der Moschee zurückgelassen, was den Ritter hoch erzürnte. Aber einer der Ritter eilte schnell, die Lunte zu holen. Da wurden an der Ecke der Hauptstraße Zakatin und des Bazars oder der sogenannten Alcaiceria Tritte von heraneilenden Mauren gehört. Alle wandten sich nun gegen diese. Die Mauren schrieen, die Ritter stürzten herbei und es entspann sich ein Kampf. Pulgar aber, fürchtend, daß durch diesen Lärm noch mehr Mauren herbeigerufen und die ganze Stadt sich in Waffen gegen seinen kleinen Haufen erheben würde, rief seinen Gefährten zu, sie sollten sich mit dem Schwert nach derselben Richtung, von der sie gekommen, Bahn brechen. Er selbst blieb zunächst zurück, um die anderen zu schützen und so gelangten alle bis zum Fluß und warfen sich, da sie keinen andern Weg der Rettung sahen, in dessen Strömung. Noch dort vernahmen sie hinter sich das Geschrei der Mauren und so von den Wellen des Stromes, die sie fort zu reißen drohten, ebenso wie von den ihnen nachfolgenden Mauren bedrängt, waren sie jeden Augenblick in Gefahr des Unterganges. Einer der

Gefährten, Geronimo Aguilera, fiel in eine der Untiefen des Flusses und hielt sich schon verloren, weil er entweder in die Hände der Ungläubigen fallen oder dort umkommen müsse. Da glaubte er Pulgars Stimme zu hören und rief ihm zu: „Um Gotteswillen, Hernan, schleudert Euren Speer nach mir, daß er mich töte, das ist besser, als in die Hand der Feinde zu fallen.“ Aber Pulgar vermochte wegen der tiefen Finsternis nicht seine Bitte zu erfüllen. Dagegen gelang es einem Schildknappen, dadurch, daß er ihm einen Speer hinreichte, ihn der gefährlichen Lage zu entreißen. Die auf der Brücke Zurückgebliebenen erwarteten inzwischen mit atemloser Angst die Heimkehr der Kühnen und ihre Besorgnis wuchs, als unter den wieder zu ihnen Heraneilenden Pulgar fehlte. Als dieser endlich auch bei ihnen angelangt war, ging ihre Niedergeschlagenheit in Jubel über; indessen bald wurden sie sich wieder ihrer noch immer arg gefährdeten Lage bewußt. Ihr Führer mahnte sie, keinen Augenblick Zeit zu verlieren und alle schwangen sich, seinem Beispiel folgend, wieder zu Roß. Sie sprengten nach der Richtung, von wo sie gekommen, davon. Deutlich vernahmen sie Tumult und Geschrei in der Stadt, wo das verwegene Eindringen eines Häufleins von Christen Erstaunen und namenlose Wut erregt hatte. Jeden Augenblick war zu erwarten, daß eine Schar der Feinde sie einholen würde. Doch ihr Glück wollte, daß dies nicht geschah. Der Fall, daß wirklich Christen nicht nur in die Thore der Stadt, sondern bis in deren Hauptteil an das Thor der Moschee und zum Zacatin vorgedrungen, erschien den Mauren ganz unglaublich und sie nahmen vielmehr an, das Ganze sei von dem unzufriedenen

Teil der Belagerten hervorgerufen, um Bestürzung unter der Bevölkerung zu verbreiten und so die Uebergabe der Stadt herbei zu führen. Die Verwirrung war allgemein und es dauerte längere Zeit, bis man sich in der Stadt von dem unerhörten und fast unglaublichen Fall überzeugte, daß eine Fahne mit dem Ave Maria an dem Hauptthor der Moschee angeschlagen war. Der Tumult in allen Teilen der großen Hauptstadt war so allgemein, daß König Boabdil sich genötigt sah, von der Alhambra hernieder zu steigen, um womöglich das Volk zu beruhigen. Aber sein blasses Aussehen, die Unsicherheit seines Benehmens vermehrte noch den Unwillen und die Bestürzung der Bevölkerung. Endlich legte sich der Tumult; aber die Erinnerung an die erstaunliche Begebenheit dieser Nacht lebte noch lange in der maurischen Bevölkerung fort.

Pulgar mit seinen Begleitern sprengte unterdessen unaufhaltsam durch die Vega weiter und bei Tagesanbruch befanden sie sich schon in Sicherheit unter den Mauern von Alhendin. Ihre Erschöpfung infolge der Anstrengung und der Kälte war ungeheuer; auch ihre Rosse vermochten sich kaum noch aufrecht zu erhalten. Die Bewohner der Feste drängten sich staunend und glückwünschend um sie und wollten sie bereden, sich unter ihnen zu erholen und auszuruhen. Aber Hernan Perez und die Seinen gönnten sich keine Rast und eilten weiter nach Alhama. Hier hatte keiner, wie sehr man den Rückkehrenden auch das erstaunlichste Wagstück zutraute, eine Ahnung von dem bestandenen Abenteuer. Aber während alle von Bewunderung der beinahe unglaublichen That überflossen, schien der Vollbringer derselben sie für nicht des Aufhebens wert zu achten.

Voll Erstaunen hörten Ferdinand und Isabella von der kühnen That. Sie gaben sogleich den Begleitern des Pulgar bei dem gefährlichen Abenteuer ihr königliches Wort, daß sie ihnen Grundstücke innerhalb der Stadt Granada verleihen würden, sobald dieselbe in ihre Macht gefallen wäre. Wirklich wurde eine solche königliche Schenkungsakte, in welcher die Namen der Ritter angegeben waren, im Auftrage des Monarchen ausgefertigt. Eine noch höhere Gunstbezeigung erwiesen sie dem Hernan Perez selbst, indem sie ihm nicht nur neue Ländereien anwiesen, sondern auch schon jetzt bestimmten, daß derselbe in der Kathedrale von Granada, welche auf der Stelle der großen Moschee erbaut werden würde, einen eigenen Ehrensitz und ein hervorragendes Grabmal erhalten sollte. Später, noch während der Lebzeiten des Helden, erweiterte Kaiser Karl V. diese Gnadenbezeigungen. Diese Großthat des Pulgar ist so erstaunlich, daß man auf den Gedanken kommen könnte, sie sei einem Ritterbuch von der Gattung des Amadis von Gallien entnommen, allein vielfache, nicht zu bezweifelnde Zeugnisse beglaubigen sie und noch heute erblickt man an derselben Stelle der Kathedrale von Granada, wo sich ehemals das Hauptthor der Moschee befand, und wo jetzt die Gruft der katholischen Könige erbaut ist, an der Mauer ein altes Gemälde, auf welchem man das Wappenschild des Pulgar, die Moschee und die brennende Fackel sehen kann. Ein anderes ähnliches befindet sich in der Kapelle der Familie Pulgar, und damit ja das Gedächtnis an die außerordentliche That nicht erlösche, wurde noch eine andere verwandte Darstellung am Fuß des Altars angebracht.

Wegen des strengen Winters waren entscheidende Schritte

zur Einnahme der Stadt bis zur milderen Jahreszeit verschoben worden. Damit die endliche Bewältigung derselben gelinge, waren so viele Kriegsmaschinen herbeigeschafft worden, daß ein glücklicher Erfolg mit Sicherheit vorausgesehen werden konnte. Im April rückte ein starkes kastilisches Heer in die Vega ein. Der König selbst schlug sein Lager auf einer ausgedehnten Ebene am Fuße der Sierra Elvira, wo sich reichliches Trinkwasser befand, auf. Von dort aus sieht man die Stadt sich amphitheatralisch zwischen den Bergen hindehnen. Ungeduldig erwarteten die Heerführer den Moment, wo der Befehl zum Angriff gegeben würde. Aber der König dachte vorsichtig, unnützes Blutvergießen zu vermeiden und lieber von der Zeit zu erwarten, daß der schwache König Boabdil und die Bewohner selbst sich ergeben würden. Oft fanden kleine Scharmützel und Zweikämpfe in der Vega statt. Jedoch als die Königin Isabella, umringt von ihren Damen, im Lager anlangte, wuchs die Ungeduld der Ritter, ihre Thatkraft vor denselben zu zeigen, in solchem Grade, daß derjenige nicht als ein wackerer Ritter angesehen ward, der nicht irgend einen kühnen Mauren zum Zweikampf lud. Die letzteren weigerten sich nicht, die Herausforderungen der Christen anzunehmen, denn sie sahen wohl ein, um was es sich in diesem Kampfe handelte, und wollten lieber, das Schwert in der Hand, auf der vaterländischen Erde fallen, als in Verbannung nach dem öden Afrika hinüberschiffen. So vermochte Hernan Perez nicht bloß einen ruhigen Zuschauer abzugeben, wenn christliche und arabische Ritter sich gegenseitig zum Zweikampf auf Leben und Tod luden und dann ihren Damen die errungenen Trophäen zu Füßen legten.

Schon kannten die Mauren den berühmten Ritter, wenn sie ihn von den Zinnen ihrer Stadt in der Ferne erblickten und wenn sie nun näher seine Rüstung von glänzendem Stahl, mit Gold eingelegt, seinen Helmbusch von weiß-rot-blauen Federn sahen, regte sich unter den tapferen Granadinern die Begier, ihre Waffen mit ihm zu messen. Aber nicht leicht einer von ihnen ging als Sieger aus solchem Kampfe hervor, denn wie viele hochberühmte Helden sich auch im christlichen Heere befanden, kaum einer von ihnen konnte sich in der Führung der Waffen mit Pulgar messen. Besorgt sah König Ferdinand zu, wenn einer von seinen Rittern in der Mitte des Feldes mit einem der Mauren kämpfte, und da ihm das Wagnis dabei größer als der Nutzen schien, verbot er ohne seine besondere Erlaubnis seinen Kriegern solche Zweikämpfe mit den Mauren. Daß die Ritter, gewohnt jeden Tag für ihr Vaterland zu kämpfen, mit diesem Verbot unzufrieden waren, begreift sich; aber ebenso, daß sie sich ihm fügten.

Zwei Monate lang dauerten zwischen der belagerten Stadt und dem Herrscherpaare die Verhandlungen wegen der Uebergabe, indem sie mehrmals abgebrochen, dann von neuem aufgenommen wurden. Die Stimmung der Belagerten war eine sehr gedrückte; sie mußten sich gestehen: jede Aussicht auf einen endlichen Sieg verschwinde von Tag zu Tag mehr und der schwachmütige König Boabdil vermochte nicht, die Herzen seines Volkes höher zu heben. Bei den Verhandlungen war außer Fernando de Zafra, dem Sekretär des Königs, besonders der unter dem Namen des großen Feldherrn allberühmte Gonzalvo de Cordoba thätig. Aber nach dem Willen des Königs mußte auch Pulgar an den Unterhandlungen teilnehmen.

Schließlich öffnete die Stadt Granada ihre Thore nach zehnjähriger Belagerung, vielfachen Kämpfen, durch innere Spaltungen, durch die Erschöpfung ihrer Vorräte und durch die Unmöglichkeit, noch einen endlichen Sieg zu erringen, zu diesem letzten Schritte gezwungen. So war nach achthundertjähriger Herrschaft der Araber die letzte noch in ihren Händen gewesene Hauptstadt gefallen. Indessen, um deren Besitz zu sichern und drohenden Aufständen vorzubeugen, erschienen starke Vorsichtsmaßregeln noch immer geboten. König Ferdinand vertraute daher die Aufsicht über Granada vierundzwanzig erprobten Feldherren an. Hernan Pulgar sollte die Hut über das Thor Puerta mayor im Norden führen. Zugleich wurde demselben in Erinnerung an seine größte That geboten, die Aufsicht über den Stadtteil zu üben, in welchem die große Moschee lag. Obgleich der König so viel wie möglich besorgt gewesen war, die Ruhe der Stadt zu sichern, stellte sich doch bald heraus, daß seine anfänglichen Befürchtungen nicht unbegründet gewesen. Es gärte in der maurischen Bevölkerung von Granada und allgemein war unter ihr die Besorgnis, daß die ihr gemachten Zusicherungen wegen der Freiheit ihres Kultus, sowie andere bei nächster Gelegenheit gebrochen werden würden. So schroff war der Gegensatz zwischen Besiegten und Siegern, so stark der Widerstreit in Sitten und Religion, daß man sich auf beiden Seiten bewußt wurde, schwere Konflikte könnten nicht ausbleiben. Wenn auch Granada noch einige Jahre ruhig blieb, so loderte doch ein heftiger Aufstand der Mauren in den fast unzugänglichen Bergwildnissen der Alpujarren an der südlichen Meeresküste empor. Um womöglich die sich immer

mehr ausbreitende Rebellion daselbst zu ersticken, begab sich der Graf von Tendilla an Ort und Stelle. Ihn begleiteten mit einer kleinen Heerschar die beiden tüchtigsten Heerführer, die sich zu diesem Zwecke finden ließen, Gonzalvo Fernando de Cordoba und Hernan Perez del Pulgar. Die Gegend, welche sich zuerst erhoben hatte, war die reiche und fruchtbare Umgebung von Orgiba. Dorthin begab sich der Graf von Tendilla und nahm seinen Aufenthalt in Gurjar. Von dort, wo er bald die Ruhe herstellte, sandte er den Pulgar nach Mondujar, wo der Aufstand in hellen Flammen loderte. Noch ehe er dort angelangt, sah er einen Schwarm von christlichen Männern, Frauen und Kindern, die vor den Ungläubigen flohen. Die Mauren hatten den Ort geräumt und sich zur größeren Sicherheit in die Kirche geflüchtet. Nachdem er seinen Kriegern befohlen hatte, sich in einem in dem Orte befindlichen Gemäuer ruhig zu verhalten, schritt er selbst bis dorthin vor, wo die Mauren sich befanden und machte ihnen Zeichen, er komme in friedlicher Absicht. Der Häuptling der Mauren staunte, daß der Ritter sich so in ihre Gewalt gebe, und hörte mit noch größerem Staunen, daß dieser vorschlug, der Angesehenste solle hervortreten. Jener näherte sich ihm und hörte nun Pulgar sagen: es würde das weiseste von ihnen sein, sich der Gnade der Castilianer zu ergeben, bevor deren Strafe sie ereilte. Da das ganze Land bis auf jenen kleinen Gebirgsstrich dem König Ferdinand unterworfen sei, hätten die Aufrührer nichts zu hoffen. Weil aber der Häuptling nichts von dem Vorschlag wissen wollte, setzte ihm Pulgar plötzlich seinen Dolch auf die Brust und rief ihm zu: „Entweder ergeben sich jene oder Du stirbst!" Da

der Maure sich vielmehr nach seinen Gefährten umwandte, um sie herbei zu rufen und auch diese schon herankamen, bohrte ihm Pulgar seinen Dolch in die Brust und schleuderte jenen die Leiche zu, indem er ihnen zurief: „Da habt ihr ihn!“ Er selbst aber, jenen das gezückte Schwert entgegenhaltend, trat seinen Rückzug an. Es war noch sein Glück, daß ein Haufe Spanier, die sich in der Nähe befanden, ihm zum Beistand herankamen. Mit ihnen zog er sich in das erwähnte Gemäuer zurück. Die ihn verfolgenden Mauren eilten dorthin, sich seiner zu bemächtigen. Die Gefahr für die hinter schwachen Mauern auf die Dauer keinen Widerstand leisten könnenden Christen war die äußerste. Pulgar aber zeigte das gewohnte kalte Blut und die unerschütterliche Kühnheit, die ihn auszeichnete. Er ermutigte die Seinen, ordnete alles für die gemeinsame Verteidigung und trotzte heiter der Gefahr. Er befeuerte nicht nur die anderen, sondern verteidigte sie und sich, indem er Steine und Gebälk gegen die Angreifer schleuderte, und hinderte sie so, sich der Thür des Gebäudes zu nähern. In dieser Lage überraschte sie die Nacht, welche ihre letzte werden zu sollen schien; denn die Angreifer drangen mit Feuerbränden auf die Hütte ein, suchten die Thüren einzurennen und das Gebälk aus dem Boden zu reißen. Nur der Umsicht und Tapferkeit Pulgars wurde es verdankt, daß er und seine Begleiter nicht in die Hände der Feinde fielen. Aber bei Tagesanbruch befanden sich alle in einem Zustand der Erschöpfung, daß es schien, es könne das Leben aller nur noch nach Stunden zählen. Aber das Glück war auch diesmal mit ihnen; einer von den Bedrängten hatte sich im Schutze der Nacht heimlich entfernt,

um Hilfe zu suchen und war auch glücklich dem Grafen Tendilla begegnet. Dieser ordnete sogleich an, daß hundert Krieger sich nach der Hütte begeben sollten, während er selbst mit Gonzalvo de Cordova dahin eilte, den Bedrängten beizustehen. Alle, die Führer wie die Krieger, stürmten wie auf Flügeln die beinahe unzugängliche Sierra empor und langten bei Tagesanbruch in Mondujar an, um die Gefährdeten zu retten. Die Ungläubigen, als sie die Herbeieilenden erblickten, machten die äußerste Anstrengung, noch vor deren Ankunft die Hütte in einen Schutthaufen zu verwandeln. Doch vor der unerschütterlichen Kühnheit Pulgars zurückweichend, gaben sie zuletzt ihren Vorsatz auf.

Von hier aus kehrten alle, auf so wunderbare Weise errettet, nach Granada zurück. Nachdem der Graf von Tendilla, Befehlshaber der Alhambra, mit seinen Begleitern in die alte Maurenburg zurückgelangt war, drückte er dem Pulgar seine hohe Anerkennung der Dienste, welche er der Krone geleistet, aus. Aber Pulgar erklärte demselben, alle seine Vorgänger hätten der Krone von Castilien gedient, ohne einen Lohn dafür zu erwarten und das katholische Königspaar habe ihn schon so mit Huld überschüttet, daß er, selbst wenn er seinen letzten Blutstropfen für dasselbe verspritzte, ihnen doch nie genug dafür danken könne. Der Graf fuhr fort, er solle ihm auf jeden Fall irgend einen Wunsch zu einer Huldbezeugung äußern, welche von der Königin von Castilien zu erhalten ihm angenehm sein würde, dann würde er ungesäumt ihrer Majestät Vortrag darüber halten. Pulgar beharrte lange bei seiner Weigerung, irgend etwas anderes anzunehmen; endlich, als der Graf in ihn zu dringen fortfuhr, sprach er: „Wohlan, so bitte ich, daß

mir die Mühlen von Tlemcen verliehen werden." Der Graf, höchlich erstaunt, erwiderte: was denn Mühlen, die fern in Afrika gelegen seien, ihm für Nutzen bringen könnten? Hernan Perez entgegnete: er selbst würde sie wohl nicht mehr benützen können; aber zur Zeit seiner Kinder oder Kindeskinder würde das Königreich Spanien seine Eroberungen so weit ausgedehnt haben, daß seine Enkel sicher Nutzen von jenen Mühlen ziehen würden. Wirklich wurde dieses Begehren von dem Grafen dem Königspaare vorgetragen und in einem noch heute vorhandenen Aktenstück vom 9. April 1494 verlieh dasselbe in huldvollen Ausdrücken dem Hernan Perez del Pulgar das Eigentumsrecht über sämtliche Mühlen, welche sich im Reiche und in der Stadt von Tlemcen befänden und in Zukunft sich befinden würden; und Karl V. bestätigte später der Familie Pulgar den Besitz dieser afrikanischen Mühlen für den Fall, daß dieser Landstrich unter seine Herrschaft kommen würde (29. September 1529). Seltsam ist es, daß später nach dem Tode des Pulgar dessen Sohn und Erbe seiner Güter und Titel mit 300 Kriegern den Grafen von Alcaudete auf mehreren Feldzügen nach Afrika begleitete, und als letzterer dort Tlemcen sich unterworfen hatte, an denselben das Gesuch stellte, er möge ihm, der früheren königlichen Zusage gemäß, das Eigentum über die dortigen Mühlen übergeben. Da jedoch der Graf sich weigerte, dies Begehren zu erfüllen, nahm der junge Pulgar selbst Besitz von dem ihm zustehenden Eigentum und ließ sich dasselbe bei seiner Rückkehr nach Spanien in einem noch heute vorhandenen Dokument feierlich bestätigen. Auch ist noch lange Zeit, um die Erinnerung an die glorreichen Thaten des

Hernan Perez aufrecht zu halten, in Granada ein öffentlicher gerichtlicher Aufruf erfolgt, in welchem das Recht des Hauses Pulgar auf die Mühlen von Tlemcen anerkannt wird.

Die erzählte Handlung des Hernan Perez ist denn die letzte desselben, welche von den Geschichtsschreibern aufbewahrt wurde. Da man weiß, daß er erst im Jahre 1531 starb, läßt sich seine lange Thatlosigkeit wohl nur so erklären, daß er infolge der ungeheuren Anstrengungen seines früheren Lebens von Krankheit befallen worden ist, die ihm nicht gestattete, ferner Kriegsthaten zu vollbringen. Eine andere Erinnerung aus dieser späteren Zeit hat er dagegen hinterlassen, indem er zu dem des Helden auch noch den Ruf des Geschichtsschreibers hinzu zu fügen trachtete. Da es noch einen andern, dieselben Vornamen führenden Pulgar gibt, von welchem mehrere Schriften vorhanden sind, ist von einigen diesem die Autorschaft aller unter dem Namen erschienenen Werke zugeschrieben worden; indessen scheint es jetzt unzweifelhaft fest zu stehen, daß ein „Leben des Grancapitan Gonzalvo de Cordoba“ wirklich von unserem Hernan Perez del Pulgar, dem de las hazañas, verfaßt ist. Das Datum des Todes des letzteren ist durch eine Inschrift beglaubigt, welche sich in der Kapelle der Pulgars in der Kathedrale von Granada befindet und folgendermaßen lautet:

„Hier ist bestattet der herrliche Ritter Fernando del Pulgar, Herr von Salar, welcher diese heilige Kirche in Besitz nahm, als diese Stadt noch den Mauren gehörte. Seine Majestät befahl, ihm dies Begräbnis zu geben. Er starb den 11. August im Jahre 1531.“

Ein Wort über arabische Poesie.

Wenn die Kalligraphie ehemals bei den Arabern, ebenso wie bei den Persern und Türken, zu den schönen Künsten gehörte und ihre mit den zierlichsten Arabesken geschmückten Manuskripte oft wahre Kunstwerke waren und deshalb mit sehr hohen Preisen bezahlt wurden, hat bei ihnen seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts auch die Buchdruckerkunst Eingang gefunden, und in stets wachsender Menge vervielfältigen die Pressen, namentlich von Kairo und Beirut, die Werke ihrer Prosaisten und Dichter. Ebenso begann man zu Teheran und Jspahan, wie auch in Jndien, wo seit der Mongolenherrschaft die persische Sprache so verbreitet ist, Handschriften in letzterer durch den Druck zu vervielfältigen. Die lithographirten unter diesen Ausgaben lassen allerdings oft viel zu wünschen übrig und sind bisweilen fast unleserlich; allein die mit Typen gedruckten sind meistenteils vortrefflich. So wird denn die Schönschreibekunst, die im Orient zahllose Kalligraphen beschäftigte, vermutlich immer seltener zur Vervielfältigung literarischer Werke verwendet werden, und sich

nur noch für die Korrespondenz behaupten, indem besonders verliebte Männer auf rosenwassergetränkten Blättern in zierlich gewundenen Lettern ihren Schönen versichern, die Locken ihres Hauptchaares schlängelten sich wie der Buchstabe L um ihre Stirne, ihre Augen seien so schwarz wie die Tinte, mit welcher das Billet doux geschrieben worden. Für solche Erotik, die sich bei gebildeten Jünglingen noch dazu in der gereimten Prosa der Makamenform ergießt, sind die Züge einer von den Herzensschlägen des Verliebten zitternden Hand geeigneter, als die mit Druckerschwärze versehenen Typen, mit welcher auserlesene Proben solcher Stilistik vielleicht in späteren Chrestomathien paradiren werden. Neben der neu eingeführten Erfindung Gutenbergs blüht daher die Kalligraphie bei den Arabern noch ebenso wie vor einem Jahrtausend, als Abdurrhaman III. mit seiner Favoritin Az-Zahra in Liebeskorrespondenz stand.

Wohl nirgendwo ist die Dichtkunst so verbreitet gewesen, sind die Dichter so überschwenglich gefeiert worden, wie bei den Arabern, schon vor den Tagen des Islam, noch mehr aber nach dem Auftreten Mohammeds. Letzterer wirkte ebenso wie durch die göttliche Offenbarung, die man von seinen Lippen zu vernehmen glaubte, durch das dichterische Feuer, das in seinen Suren glühte. Eine schöne Dichtung flog bald, nachdem sie am Hofe eines Fürsten recitirt worden, mit dem Namen des Dichters von Bagdad oder Damaskus aus durch das unermeßliche Kalifenreich bis an das atlantische Meer und das chinesische Himmelsgebirge. Umherziehende Rhapsoden trugen sie in den Zelten der schweifenden Beduinen, auf den Märkten der Städte, den die heilige Kaaba zu Mekka umlagernden Frommen

und in den Palästen der Chalifen und Großen vor. Wenn die Dichter, wofern sie echt waren, sich durch den erworbenen Ruhm als genug belohnt erachteten, so hielten es die Reichen für Ehrensache, ihnen ihre Hochachtung des poetischen Genius durch prachtvolle Geschenke darzuthun. Die Erzählungen von ihrer Freigebigkeit, wie sie ein einziges Verspaar mit Landgütern oder durch lebenslängliche Einkünfte von ganzen Provinzen belohnten, grenzen ans Fabelhafte.

Die Berichte, die über den Flor der arabischen Poesie in ihrer Glanzperiode vorhanden sind, geben zu Betrachtungen Anlaß, die nicht durchaus für erhebend gelten können.

Einmal, wie prekär und vergänglich ist in den meisten Fällen doch selbst der höchste Ruhm in der Dichtkunst, wie begrenzt ist meistens das Gebiet, über das er sich ausdehnt! Jene in alle sieben Himmel erhobenen Kassiden und deren Verfasser, wie ist selbst in ihrer Heimat, wenn sie dort auch noch gelesen werden, ihre lebendige Wirkung von ehemals, als sie begeisternd und geflügelt sich von Herz zu Herzen, von Mund zu Munde schwangen, ermattet, wie sehr ist auch das Terrain, auf dem sie ihre Wirkung übten, zusammengeschrumpft! Und welcher niederschlagende Gedanke ist es, daß ebenso wie die gefeiertsten Geisteswerke des Morgenlandes im Occident höchstens einigen Gelehrten bekannt sind, auch die höchsten Schöpfungen der europäischen Literatur den Orientalen völlig unbekannt sind und vermutlich für immer unbekannt bleiben werden! Wie muß selbst denjenigen unserer Poeten, welche im Stolz auf ihre hundert Auflagen einen Weltruhm zu besitzen glauben, dieses Hochgefühl schwinden, wenn sie



bedenken, daß von den Millionen, welche die arabische Sprache reden und lesen, auch nicht einer Goethes und Schillers Namen gehört hat, und daß die Gebildeten von ihnen sicherlich höchst entrüstet sein würden, wenn wir ihnen gegenüber behaupten wollten, ihre Motenebbi und Ibn Faridh seien nicht die größten Dichter, welche die Welt hervorgebracht! Diejenigen unserer Dichter, welche meinen, durch ihren Erfolg bei der Mitwelt sei ihnen auch der Nachruhm gesichert, können sich auch aus den Belegen, welche die Geschichte der arabischen Literatur wie diejenige aller Länder dafür liefert, überzeugen, wie wenig der Tagesruhm irgendwie eine Garantie für seine Dauer bietet. Wenn sie zum Beispiel in der Anthologie Tsaalebis, welche die „Edelperle" heißt, lasen und sahen, wie dieser aus zu seiner Zeit hochberühmten Poetastern Stellen voll argen Gallimathias citirt, die nun für alle Zeiten am literaturgeschichtlichen Pranger stehen, so würden sie sicher es vorziehen, daß sie nie berühmt gewesen wären und ihre Schriften nie hundert Auflagen erlebt hätten. Uebrigens brauchen die heutigen Dichter des Abendlandes die der Araber wegen der Glücksgüter und Ehren, die ihnen zu teil wurden, im Grunde nicht zu beneiden, denn bei ihnen war mit dem Lorbeer auch die Dornenkrone in einem Maße verbunden, wie dies bei uns nicht leicht der Fall gewesen ist. Allerdings haben auch bei uns im Publikum thörichte Streitigkeiten stattgefunden, ob Goethe oder Schiller, Uhland oder Rückert der größere Dichter gewesen sei, aber daß der eine der letzteren dem andern nach dem Leben getrachtet, hat man doch nicht gehört, nur in der italienischen Kunstgeschichte kommen Beispiele vor, daß ein Künstler den andern

aus Neid durch Banditen umbringen ließ. Dagegen berichten die Araber, daß nicht allein unter den Soldaten eines Kalifen heftige Streitigkeiten darüber ausgebrochen seien, ob der oder der Dichter der größere sei, nein, sie erzählen auch, daß einzelne Poeten, von denen jeder unbedingt der größte seines Jahrhunderts sein wollte, versuchten, ihre Nebenbuhler aus dem Wege zu schaffen.

Es ist äußerst schwierig, ja fast unmöglich, daß ein Volk über die Dichter eines andern ein völlig gerechtes Urteil fällt. Ein jedes liebt vor allem diejenigen, die es von Jugend auf kennt. Wenn ein Deutscher sagen sollte, er liebe Dante mehr als Schiller und Goethe, so würde ich dies für Affektation halten, ebenso wenn umgekehrt ein Italiener mir sagte, er ziehe unsere Dichter denjenigen seines Landes vor. Höchstens wenn ein Deutscher Shakespeare über alles priese, würde ich glauben können, daß ihm das von Herzen komme, denn der Brite ist ein germanischer und stammverwandter Dichter, sagte aber ein Spanier dasselbe, so würde ich seiner Aussage mißtrauen. Immerhin waltet in allen Dichtern Europas, seien sie nun romanische oder germanische, ein Geist, der sie einander nahe bringt und es ihnen möglich macht, gegenseitige Hervorbringungen nicht nur mit dem Verstande zu erfassen, sondern auch in ihr Herz aufzunehmen. Auch mit Firdusi und den Indern können wir noch sympathisiren, ebenso mit den Hebräern. Doch in den Dichtungen der Araber weht ein uns so völlig fremder Geist, daß er eine Schranke zwischen uns und ihnen aufrichtet. Wir bewundern wohl Schönheiten des Ausdrucks, glänzende Bilder an ihnen, aber nicht leicht machen sie unser Herz höher schlagen oder locken Thränen in unsere

Augen. Ich bin weit entfernt, die Lyrik nur auf den Ausdruck des Gefühls beschränken zu wollen, dies könnte höchstens für die unterste Klasse, das sangbare Lied gelten, die Ode, die Hymne, die Elegie können nicht ohne Gedanken und Phantasie bestehen. Aber arabische Gedichte geben meistens sehr wenig zu denken oder zu fühlen, sie bieten auch keine Bilder von bestimmten Umrissen, sondern blenden durch einen schillernden Farbenglanz und berauschen das Ohr mit einer Art Janitscharenmusik. Dies aber ist gerade das, was die Araber allein schön finden. Die schönsten Gedichte der Europäer erscheinen ihnen fade. Ein türkischer Offizier aus Aleppo, der jahrelang auf Kriegsschulen in Paris und Berlin gewesen war und vollkommen deutsch und französisch sprach, sagte mir, daß er den Gedichten von Schiller und Victor Hugo durchaus keinen Geschmack abgewinnen könne und daß diejenigen der arabischen, ja der türkischen Dichter nach seiner Meinung himmelhoch über denselben ständen. Der größte Uebelstand, der sich häufig in den arabischen Gedichten, namentlich den größeren, bemerklich macht, ist der, daß es ihnen an einem strengen Zusammenhang der Teile fehlt. Dies ist vielleicht nicht in demselben Maße der Fall, wie in den Kassiden und Ghaselen der Perser, deren Aesthetiker sogar lehrten, es sei eine Schönheit des Gedichtes, wenn jedes Verspaar einen von dem vorhergehenden unabhängigen Sinn habe, allein das Gebrechen macht sich doch recht fühlbar.

Daß nun diese allgemeinen Ausstellungen nicht durchgehends auf alle arabischen Gedichte passen, daß sich unter ihrer unermeßlichen Menge einzelne finden, die nicht nur in bunten Farben schillern, sondern wirklich Empfindung

atmen und Gedankeninhalt haben, braucht nicht erst gesagt zu werden. Besonders zeichnen sich hiedurch meines Bedünkens diejenigen der andalusischen Araber aus. Auch versteht sich, daß die vorhergehenden Bemerkungen nicht auf die Märchen der „Tausend und eine Nacht" und den „Antar", sowie die anderen Ritterromane der Araber Bezug haben, in denen sie wirkliche Empfindung zeigen und eine reiche Galerie von Gestalten vorführen, welche oft unsere lebhafte Teilnahme erregen.

Die bei dem Wettstreit der Dichter auf der jährlichen Messe zu Okaz vorgetragenen Gedichte, sowie die Lieder der Hamasah werden gewöhnlich als Volkslieder bezeichnet; sie können jedoch nur in sehr eingeschränktem Sinne so genannt werden. Die Sorgfalt, welche diese umherschweifenden Dichter der Beduinen auf die Feile ihrer Verse verwandten, das große Gewicht, das sie auf Vermeidung falscher Reime legten, widerspricht unseren Ideen von Volkspoesie. Kann man sich denken, die Verfasser der Lieder aus des Knaben Wunderhorn (insoweit sie nicht späteres Fabrikat sind) oder solcher Volksweisen, wie sie in zahlreichen Sammlungen vorliegen, hätten, wenn sie die Ergüsse ihrer Seele ausströmten, ängstlich metrische Richtigkeit erstrebt, auf völligen Gleichklang der Reime in Konsonanten und Vokalen, auf Vermeidung des Hiatus und so weiter geachtet? Nein! Die größte Sorglosigkeit findet sich in dieser Hinsicht bei ihnen, und wir müssen ihnen gegenüber den Araber Schanfara bestaunen, der auf seinen Wüstenzügen, bedroht von den Zähnen der grimmen Hyänen und beim Geheul der Schakale die Längen und Kürzen seiner bacchischen und amphibrachischen Versfüße genau abmaß, und, wenn er

sich auf einem falschen Reim ertappte, mehr davor erschrak, als vor den Zähnen der Untiere.

Meines Bedünkens ist daher der Teil der arabischen Poesie, welchen unsere Orientalisten am meisten bearbeitet und dem Abendlande vorzugsweise bekannt gemacht haben, derjenige, welcher am wenigsten Interesse bietet. Jedenfalls sind die Muallakat und Hamasah, nachdem sie Reiske und Schultens zuerst ins Lateinische übersetzten, genugsam übertragen worden, so daß man sie jetzt ruhen lassen könnte. Die Bewunderung für diese alte Wüstenpoesie ist freilich bei den Arabern noch allgemein, ebenso wie sehr viele Franzosen noch heute Corneille und manche Deutsche Klopstock für unerreichbar halten, allein dies hält mich nicht ab, in jenen altarabischen Dichtungen eine arge und ermüdende Monotonie zu finden, die nur hie und da durch eine Fata Morgana hübscher Stellen unterbrochen wird. A. W. v. Schlegel scheint mir ganz recht zu haben, wenn er die Poesie der Muallakat mit einem Kamel vergleicht, das, an einen Pfahl festgebunden, beständig im Kreise um denselben trabt. Die späteren Dichter unter dem Kalifat und den nächsten wechselnden Dynastien hatten schon einen weiteren Horizont und behandelten verschiedenartige Stoffe. Ganz hat sich freilich keiner von ihnen abhalten lassen, in den Spuren des Amrul Kais und Schanfara fort zu wandeln, und, wenn er auch in der Hauptstadt des Reiches lebte, von Zügen durch die Wüste und der Liebe zu einer schönen Kamelhirtin zu singen. Indessen beschränkte sich doch nicht leicht einer hierauf. Fast alle feierten den Frühling, den Liebreiz der Bewohnerinnen der Hareme, deren Antlitz hinter ihren windgelüfteten Schleiern zu gewahren ihnen bisweilen

gelingt. Wie die Glorifizirung des Kalifenreiches tönt auch die Klage über die Vergänglichkeit aller irdischen Größe, wie die Aufforderung zum Kampf und die Feier errungener Siege von ihrer Leier. Das Vergnügen der Jagd wissen sie nicht minder lebhaft zu schildern als das der Wasserfahrten auf dem Tigris, wenn eine fröhliche Gesellschaft sich im Nachen bei dem Klang von Flöte und Zither auf den Wellen des Stromes wiegt. Auch die Behandlung religiöser Stoffe, die Feier Allahs und seines Propheten liegt ihnen nicht fern. Endlich ist die Satire vielfach von ihnen kultivirt worden.

Nicht die großen Kassiden, sondern die kleinen, einfacheren Gedichte der Araber sind diejenigen, welche den Europäern am meisten zusagen. In den Kassiden, den zur Verherrlichung der Großen, zur Feier von Begebenheiten und so weiter verfaßten Gedichten lassen sich die Orientalen fast immer zu Schwulst und Bombast fortreißen. Gerade dies aber ist es, was den Arabern gefällt; ein einfacherer Stil erscheint ihnen als nüchtern und prosaisch, daher sind ihre berühmtesten allbewunderten Dichter auch gerade solche, welche diesem Hange fröhnen. Ein Feuerwerk glänzender Bilder, das mit blendender Farbenpracht und weithin aufschießenden Raketen emporsteigt, erscheint ihnen als das Höchste in der Poesie. In diesem Sinne war der „Adonis von Marino", der im siebenzehnten Jahrhundert nicht nur Italien, sondern halb Europa entzückte, ein orientalisches Gedicht. Aber hier ist dieser Geschmack bald vorübergegangen, dort hat er nun seit mehr als einem Jahrtausend geherrscht, und es ist die Frage, ob er sich je ändern werde.

Die Reise nach dem Parnaß.

Es gibt wohl kaum einen ausgezeichneten Schriftsteller, dessen Werke von so erstaunlich ungleichem Werte wären, wie die des Cervantes. Sein Ruhm als Prosaist beruht nur auf dem „Don Quijote", den Novellen und einigen der Zwischenspiele, die köstlich sind; die „Galathea" und der „Persiles" fallen dagegen erstaunlich ab. Noch tiefer steht nach dem herrschenden, und wie mir scheint gerechten Urteil fast alles, was er in Versen geschrieben hat. Als Schauspieldichter steht er, wenigstens in den acht Komödien, die er gegen Ende seines Lebens herausgegeben, und in dem „Verkehr von Algier" nicht nur unter den großen spanischen Dramatikern, sondern er wird selbst von Autoren zweiten Ranges in die dritte Klasse herabgedrückt. Auf etwas höherer Stufe steht die „Numancia". Jedoch scheint mir der Ausspruch Schlegels, sie sei ein unvergleichliches und in seiner Art einziges Werk und beweise, daß der Verfasser unter begünstigenden Umständen der Aeschylus seiner Nation hätte werden können, über das Ziel hinaus zu schießen. Es ist ein Drama von der Gattung wie die

Stücke, die vor dem Auftreten des Lope de Vega die spanische Bühne beherrschten, und nur bevor die Werke des Juan de la Cueva, des Kapitän Virues in Deutschland bekannt geworden, konnte es für besonders originell gelten; übrigens mag zugegeben werden, daß es etwas höher steht als die Produkte der Genannten.

Neben der „Rumancia" ist wohl des Cervantes in Kapitel geteiltes Buch „Die Reise nach dem Parnaß" das beste seiner in Versen abgefaßten Produkte. In Bouterwek, dessen Urteile immer noch Beachtung verdienen, hat es einen begeisterten Lobredner gefunden. Er nennt „Die Reise nach dem Parnaß" das feinste unter allem, was nach dem „Don Quijote" je aus der Feder des Cervantes, dieses außerordentlichen Mannes, floß: „Die herrschende Idee ist Satire auf die unechten Prätendenten am spanischen Parnasse zur Zeit des Cervantes. Aber diese Satire ist einzig in ihrer Art; denn sie ist ein so genialer Erguß des Mutwillens, daß man bis zu diesem Tage streitet, ob Cervantes einen Teil der Gesellschaft, die er der besonderen Obhut Apollos würdigt, wirklich loben oder zum besten haben wollte. Er selbst sagt: ‚Wenn, freundlicher Leser, du dich in der Schrift und unter den guten Poeten angeführt finden solltest, so danke dem Apollo für die dir erwiesene Gunst; wenn du dich aber nicht darunter findest, so kannst du ihm auch danken!' — Versteckter Spott, offener Scherz und flammender Enthusiasmus für das Schöne sind die kühn verschmolzenen Elemente dieses herrlichen Werkes."

Da das Gedicht sehr wenig bekannt ist, will ich hier etwas eingehender davon sprechen. Die Idee zur „Reise nach dem Parnaß" ist Cervantes, wie er selbst sagt, durch



das gleiche, jetzt ganz verschollene Gedicht eines gewissen Cesare Caporali (1531 bis 1601) aus Perugia geliefert worden. In einer Einleitung sagt er: Einen gewissen Italiener Caporali aus Perugia habe die Laune angewandelt, auf den Parnaß zu reisen, um dem Lärm der Stadt zu entfliehen. Dies habe ihm selbst den Gedanken gegeben, eine solche Reise zu unternehmen. Cervantes schildert nun im ersten Kapitel seine Abreise folgendermaßen: *)

I.

Beim Aufbruch denn nahm ich ein weißes Brot
Und wenig Käse — leicht war das zu tragen —
Damit ich auf der Fahrt nicht litte Not.

Abschied von meiner kleinen Hütte nahm ich;
Vom Prado und Madrid und seinen Quellen
Voll Nektar und Ambrosias, schied mit Gram ich.

Lebwohl sagt' ich den Bühnen, die bei allen
Dummheiten, die man abends feil dort beut,
Vom Beifallssturm des Pöbels widerhallen.

So denn gelangt' ich an den Hafenort,
Der Carthagena heißt und vor den Winden
Schutz beut, dem Ost wie West, dem Süd wie Nord.

Vor mir dahin sich breitend rief mir dann
Die weite Meeresflut die Schlacht der Schlachten
Zurück, die dort erstritten Don Johann.

Inmitten all der ruhmgekrönten Krieger
Nahm ich auch, dessen rühmen darf ich mich,
Anteil an jener hehren Schlacht als Sieger.

---

*) Ich habe in der Uebersetzung statt der regelmäßigen Terzine diejenige Form derselben angewendet, die A. W. v. Schlegel in der Uebertragung eines beträchtlichen Teils der Divina commedia meines Bedünkens mit großem Glück gebraucht hat.

Dort sahn voll Wut die frechen Ottomanen,
Wie ihre Macht, auf die sie stolz gepocht,
Zu Schanden ward vor unsern hehren Fahnen.

Cervantes erzählt nun, wie er dort in den Gewässern des Ostens eine Fregatte gesucht habe, die ihn nach dem Parnaß trüge, und wie er alsbald auch ein stattliches Schiff erblickt, das sich Carthagena genähert. Es sei das herrlichste, prachtvollste der Fahrzeuge gewesen. Das Schiff der Argonauten, das zur Eroberung des goldenen Vlieses ausgezogen, habe diesem an Pracht nachgestanden.

Mit ausgespannten Segeln an den Masten
Glitt's in den Hafen, während vor dem Frühglanz
Des Tags die mächt'gen Strahlen all erblaßten.

Von seinem Bord ertönten Donnerklänge,
Und an den Ufern wurde von dem Ton
Aus ihrem Schlaf erweckt die träge Menge.

Am Strande scholl das Schmettern der Drommeten,
Das, mit der Schiffer frohem Ruf vermengt,
Auf zu des Himmels Dach die Lüfte wehten.

Der Horizont war heller nun geworden
Und man erkannte deutlich, wie das Schiff
Am Kiel, am Deck gebaut und an den Borden.

Die Anker wirft es an den Hafenstufen,
Und die gedrängte Menge heißt am Quai
Willkommen es mit lauten Jubelrufen.

Des Schiffs Matrosen, wie es Brauch ist, breiten
Kostbare Teppiche auf das Verdeck,
So daß sie niederhängen an den Seiten.

Am Strande landen sie und ohne weiter
Zu zögern, steigt ein schöner Kavalier
Am Ufer aus; um ihn sind vier Begleiter.

An der Figur wie an der Tracht erkannte
Sogleich ich, wer es war — der Gott Merkur
War es, den Jupiter zur Erde sandte.

Cervantes wirft sich zu den Füßen des Götterboten nieder und dieser spricht huldvoll:

„O Adam der Poeten, o Cervantes,
Was soll dein Schnappsack, was soll dein Kostüm?"
(Nicht wußt' er, was ich wollte, ich erkannt' es.)

„O Gott," gab ich zur Antwort, „zum Parnaß
Reis' ich und wegen meiner Armut ist es,
Daß ich so ausstaffirt bin, wisse das."

Und er sprach drauf: „O Mann von hohem Geiste,
Den keiner mit Silen vergleichen soll,
Nimm hin die Huldigung, die ich dir leiste.

„Denn daß du warst ein tapferer Soldat,
Erkennt man an dem Arme, der die Linke
Zum Ruhm der rechten Hand verloren hat.

„Ich weiß auch, diesen Drang, der heißen Strebens
So hoch die Brust dir schlagen läßt, Apoll
Hat ihn ins Herz geflößt dir nicht vergebens.

„Die Werke, welche du verfaßt, Cervantes,
In ferne Erdenwinkel wurden sie
Getragen auf dem Rücken Rosinantes.

„Verfolge deinen Pfad, Erfindungsreicher,
Und leihe deinen Beistand dem Apoll
Eh dieser Schwarm anlangt, wie kaum ein gleicher

„Auf Erden noch gesehn ward; dies Gelichter
Der mehr als zwanzigtausend, die sich selbst
Bis heut noch problematisch sind als Dichter.

„Sieh, wie von Dichtern rings auf allen Wegen
Es wimmelt, die nicht würdig sind, im Schatten
Des heil'gen Bergs zur Ruhe sich zu legen.

„Du, rüste dich, ermanne deine Seele,
Auf daß zur großen Fahrt mit mir sie sich
In deiner Verse eh'rner Rüstung stähle!"

Nun besteigt Cervantes an der Seite seines Führers die Galeere, die vom Kiel bis zu den Mastenspitzen empor ganz aus Versen erbaut ist. Dies wird in einer Weise ausgeführt, welche im Deutschen kaum verständlich ist, indem die verschiedenen spanischen Strophenbildungen und Versgattungen genannt werden, aus welchen die Teile des Schiffs gebildet sind. Hierauf nimmt Merkur von neuem das Wort und sagt zu dem Reisenden: Dieses Schiff sei von dem allmächtigen Apollo konstruirt worden, daß darin alle Poeten vom Paktolus bis zum Tajo Platz finden. Er habe beschlossen, daß die berühmten Dichter zum Parnaß aufbrechen sollten, der sich in einer sehr bedrängten Lage befinde. Und er, der bestimmt sei, das Schiff zu führen, beeile sich, den Auftrag zu vollziehen.

„Du," spricht er zu Cervantes, „nimm diesen Zettel, auf welchem die Namen einer Unzahl von Dichtern verzeichnet sind!"

Cervantes erwidert: „Wohl, ich will Dir die Namen derer nennen, die am meisten Verdienst haben."

Merkur schaut Cervantes fragenden Blicks an, erwartungsvoll, was er sagen werde.

II.

Wie er mich ansah, niesen mußt' ich plötzlich;
Vorsorglich schlug ich mit der Hand ein Kreuz,
Denn diese Vorbedeutung schien entsetzlich.

Der erste, welcher auf der Liste stand, war
Der Licentiat Ochoa, der mein Freund
Und als ein frommer, wackrer Mann bekannt war.

Nun folgt eine lange Liste von Poeten, deren Namen heute mit Ausnahme von sehr wenigen gänzlich verschollen sind, die aber Cervantes mit den höchsten Lobeserhebungen überschüttet. Daß diese zum Teil ironisch gemeint sind, unterliegt keinem Zweifel, aber es ist ein großer Mangel, daß das nicht klar hervortritt, und daß andere bedeutende Dichter, wie Lope de Vega und Gongora, die Cervantes ohne Zweifel wirklich preisen wollte, mit denselben maßlos verschwendeten Enkomien, die man für Spott halten könnte, bedacht werden wie jene. Cervantes hat hier denselben Fehler begangen wie in seinen acht Komödien, bei denen nicht nur der alte deshalb von Schlegel verspottete Blas Nazarre vermutete, sie seien Satiren auf die damals beliebte Gattung von Schauspielen, sondern in Bezug auf welche auch neuerdings wieder eine ähnliche Meinung laut geworden ist. Wenn etwas gelobt oder verspottet werden soll, so muß es doch vor allen Dingen unzweifelhaft sein, ob das eine oder das andere beabsichtigt wird.

Es bricht ein Sturm aus, das Schiff, auf dem der Dichter sich mit seinem Führer befindet, wird von den tobenden Wellen hin und her geschleudert. Aus den Wolken,

die schwer vom Himmel herniederhangen, regnet es Dichter auf das Verdeck herab. Schon sind die Reisenden in Gefahr, aber Sirenen beruhigen die Flut. Die Himmelswolken erschließen sich noch einmal und die in der Liste des Merkur aufgeführten Poeten stürzen aus ihnen herab, so daß das ganze Schiff mit ihnen angefüllt wird. Aus einer besonderen Wolke kommt der „große Lope de Vega". Es war ein wundersames Schauspiel, alle diese Dichter zu sehen, die sämtlich bereit waren, ihre Verse zu recitiren. Merkur sieht ein, daß es nötig sei, die guten von den schlechten Versemachern zu scheiden und ergreift deshalb ein Sieb und wirft tausend Dichter hinein. Dann nochmals ebensoviel. Aber die Zahl derer, welche die Prüfung bestehen, ist gering; die Durchgefallenen werden ins Meer geworfen. Unter ihnen befand sich ein Blinder, der, mit den Fluten ringend, Apollo vermaledeite, sodann ein Schneider, der auf den Gott schimpfte und so weiter. Mitten im Meer wendet sich der Schwarm der Schwimmenden nach dem Schiff zurück und einer als ihr Sprecher klagt Apollo und seinen Boten der Parteilichkeit gegen sie an. Merkur aber, ohne sich um sie zu kümmern, weist den ausgezeichnetsten unter den Dichtern sechs Kabinen in dem Schiffe an und setzt seine Reise fort.

III.

Des Schiffes Ruder waren aus Daktylen
Gebildet, und bei ihrem Schlage schwebt' es
Hin auf den Wellen, die es leicht umspielen.

Aus lieblichen Gedanken war hoch oben
Gefügt das Segel, das am Fockmast hing;
Es schien wie von der Liebe Hand gewoben.

Sanft hauchten um des Schiffes Bord Zephyre
Und ihrer jeder schien bedacht, daß er
Ans Ziel der Reise die Galeere führe.

Rings um das Schiff her an des Kieles Seiten
Schlingt der Sirenen froher Reigen sich,
Daß sie die Reisenden zum Hafen leiten.

Der eine dieser singt, indes der rasche
Kiel auf der Flut hinfliegt, der andere
Müht sich, daß einen schweren Reim er hasche.

Diejen'gen, die sich auf die neuste Mode
Verstanden, sangen in Sonettenform,
Ihr Herz sei tief betrübt, verliebt zum Tode.

Es folgt die Aufzählung der Dichtgattungen, in denen die verschiedenen Reisenden sich versuchen. Merkur befiehlt, das Schiff solle in Valencia landen, und hier werden die berühmten Dichter dieser Stadt aufgenommen, „der göttliche Don Luis Ferrer, dessen Brust mit Ehrenzeichen überdeckt, die Seele mit göttlicher Weisheit erfüllt ist," Don Guillen de Castro und Christoval de Virues und Pedro de Aguilar. Noch ein ganzes Heer von anderen drängt



sich, Bände von Gedichten in den Händen, am Ufer und verlangt gleichfalls mit zu reisen. Aber Merkur verweigert es ihnen kategorisch. Eine Ausnahme wird nur noch für Andres Rey de Artieda gemacht, der, „reicher an Ruhm als an Glücksgütern", mitfahren darf. Nun erschallt von neuem das Signal zur Abfahrt und die Sirenen nehmen wieder ihren Posten ein. Einige der Reisenden sind im Kostüm der antiken Götter, das heißt nackt, andere haben Pilgertracht. Endlich kommt die Galeere, die wie ein Zug von Kranichen dahinschwebt, in die Bucht von Narbonne. Merkur steigt auf einen Thron, der aus Stößen von Papier besteht, während seine Hand ein Scepter hält und sein Haupt gekrönt ist. Plötzlich erschließt sich eine schwangere Wolke und aus ihr stürzen vier Dichter herab mitten unter die Ruderer. Zwei von diesen sind wohl völlig verschollen; Francisco de Rioja und Christobal de Mesa aber behaupten, besonders der erste als Lyriker, noch jetzt ihren Ruf. — Ein Schiffsjunge klettert auf den Mastkorb und ruft: „Da liegt die Stadt Genua". Aber Merkur befiehlt weiter zu fahren. Die Galeere gleitet an der Tibermündung vorbei; dann an Neapel vorüber geht es nach dem Pharus von Messina, wo Charybdis und Scylla die Reisenden mit Untergang bedrohen; um deren Wut zu besänftigen, will die Mannschaft einen durch zahlreiche Bände berühmten Dichter Lofraso ins Meer werfen, aber Merkur erlaubt dies nicht, ernennt den Lofraso vielmehr zu seinem Leibpoeten. Zuletzt lassen auch Scylla und Charybdis das Schiff durchpassiren. An den acroceraunischen Felsen und dem Strande von Korfu geht die Fahrt weiter, bis der musengeheiligte Berg emporsteigt und Apoll, nicht in seiner heiligen Nackt-

heit, sondern mit einem Spitzenkragen in spanischer Tracht mit den Musen und Horen, welche ihn im Reigen umschweben, den Ankommenden entgegenzieht. Er umarmt die anlangenden Poeten je nach der Rangordnung, die ihnen, wie es scheint, Cervantes zuweisen will, den einen länger, den andern kürzer. Don Luis de Barahona, ein jetzt ganz verschollener Dichter, empfängt einen Kranz von immergrünem Lorbeer und eine mit Wasser des castalischen Quells gefüllte Schale. Dann wendet sich der Sonnengott dem Parnaß zu und der Schwarm der Dichter folgt ihm. Der Zug gelangt an den castalischen Quell und die Dichter stürzen an seinem Rande nieder, um ihren Durst an den heiligen Fluten zu stillen. Dieser ist so brennend, daß sie die Quelle bis auf den Grund ausschöpfen und ihr Wasser versiegt. Da führt sie Apoll noch zur Aganippe und Hippokrene, indem er versichert, daß der Trank aus denselben den Genius der Dichter befeure. An den Abhängen des Musenberges trifft Cervantes noch verschiedene Poeten, welche er mit Lobsprüchen überhäuft, als ob sie lauter Homere und Virgile wären. Er fühlt, daß doch nicht bloß der Geist, sondern auch der Leib der Nahrung bedürfe und sehnt sich darnach, seinen Hunger zu stillen. Apoll aber scheint hiefür kein Verständnis zu haben. Er führt ihn und die übrigen in einen paradiesischen Garten.

> Herrlich war über menschliches Erwarten,
> Mehr noch als jener der Semiramis
> Und der der Hesperiden, dieser Garten.
>
> Der des Alcinoos, so hoch gepriesen
> Und seit der Zeit des Altertums berühmt,
> Er durfte sich nicht wagen neben diesen.

Dem, der nach Labung schmachtet, stets gewährt
Er seiner Früchte Nahrung, nie vom Brande
Des Sommers, noch des Winters Frost versehrt.

Hier macht Apollo Halt und, in die Runde
Zu setzen sich, gibt allen er Befehl;
Es war am Nachmittag die dritte Stunde.

Wohl hundert schlanke Lorbeerbäume schmückten
Den Garten und an ihrem Fuße ließ
Sich nieder eine Anzahl der Beglückten.

Am Stamm von Myrtenbäumen, Eichen, Palmen
Erwählten andre sich den Sitz und streckten
Sich mit Behagen hin auf weichen Halmen.

Die Sitze, drauf sich ein'ge niederließen,
Sahn Thronen ähnlich; hier, o Dichterneid,
Magst du von Wut und Ingrimm überfließen.

Unter diesen Auserlesenen findet Cervantes keinen Platz; er muß blaß vor Zorn dastehen. Stotternd wendet er sich an Apoll und will sich über die ihm widerfahrene Behandlung beschweren, aber ehe wir seine Rede vernehmen, bricht er mit den Worten ab: „Was ich sagte, wird der Leser im folgenden Gesang vernehmen, denn der vorliegende ist beendigt.“

IV.

Den vierten Gesang beginnt Cervantes mit der Klage, das gemeine Volk kümmere sich nicht viel um den geheiligten Lorbeer des Dichters. Der letztere werde vom Neide und der Unwissenheit verfolgt und erreiche darum niemals

das Ziel seiner Hoffnungen. „Ich," fährt er fort, „habe, dank meinem Genie, jenes Gewand zugeschnitten, welches der schönen ‚Galathea' erlaubte, in die Welt einzutreten. Durch mich erschien die ‚Confusa', dies Stück von nicht verächtlichem Reiz, auf der Scene und riß die Zuschauer zur Bewunderung hin, wenn man der Nachricht Glauben schenken darf. Ich bin es, der in einem zum Teil annehmbaren Stile Komödien verfaßt hat, welche zu ihrer Zeit durch ihren Adel und ihren Reiz beachtenswert erschienen. Mein ‚Don Quijote' ist für alle Zeit ein Hilfsmittel gegen den Trübsinn. Meine Novellen haben einen Pfad erschlossen, wo die castilianische Sprache ihren ganzen Reichtum in wenigen wahrscheinlichen Erzählungen entfalten kann. Ich bin es, der in der Erfindung über viele den Sieg davonträgt. Seit meinen zarten Jahren habe ich die reizende Kunst der süßen Poesie geliebt, und sie stets in dem Wunsche, dir zu gefallen, kultivirt." Weiter rühmt er sich verschiedener Sonette, die er verfaßt, sowie einer Romanze über die Eifersucht, und kündigt das Erscheinen seines „großen" Persiles an, durch welchen sein Ruhm wachsen werde. Wie Cervantes an diese Hervorhebung seiner Verdienste Klagen über seine Armut knüpft, sucht ihn Apollo mit Gemeinplätzen zu trösten.

Da erscheint in glänzendem Aufzuge die Poesie, umgeben von Nymphen und allegorischen Figuren, wie die Liebe, der Friede und so weiter. Merkur sagt ihm, daß dies die hohe, echte Poesie sei, nicht die gemeine, die der Pöbel verehrt. Hierauf erscheinen fünf in Kapuzen und lange Gewänder gehüllte Gestalten, in Betreff derer Cervantes den Merkur befragt und von ihm die Antwort er-

hält, sie seien hoch zu preisende Dichter. Ihre Namen sind jetzt auch in Spanien völlig verschollen und können wie die unzähligen anderen, welche von Cervantes als Zierden des Parnaß genannt werden, uns lehren, was auf literarischen Tagesruhm zu geben ist. Die Scharen von Dichtern, die, eine jede von einem besonders hervorragenden geführt, nach einander erscheinen, wollen kein Ende nehmen. Da bietet sich ein neues Schauspiel dar; ein mächtiges Schiff segelt heran, das Dichter aus Kalkutta und Goa herbeiführt. Apoll bekommt bei dem Anblick epileptische Anfälle. Er bittet Neptun, das Schiff zu zerstören. Einer der Ankömmlinge erhebt gegen Cervantes heftige Vorwürfe über seine Parteilichkeit, daß er geringe Dichter nach dem Parnaß geführt, weit bedeutendere aber unbeachtet gelassen habe. Cervantes stellt bei dieser Anklage Apoll die oberrichterliche Entscheidung anheim und diese verspricht der Dichter im folgenden Gesange zu berichten.

V.

Auf die Bitte des Phöbos erregt Neptun einen furchtbaren Sturm, der das Poetenschiff gen Himmel emporschleudert und es dann in den Abgrund der Flut stürzen läßt, der es verschlingt. Die Poeten suchen sich durch Schwimmen zu retten und flehen das Erbarmen Neptuns an, aber dieser will nichts von Mitleid wissen und läßt sie untergehen.

Nun kündigt Cervantes eine neue interessante Begebenheit an, die er mit den Worten Torquato Tassos erzählen wolle. Venus schwebt vom Himmel hernieder. Sie ist nach der neuesten Mode in ein graues Florkleid gekleidet, „das ihr entzückend steht“; eine Trauertracht, die sie zur Erinnerung an ihren geliebten Adonis angelegt hat. Von Tauben umschwebt, gleitet die Göttin der Liebe über die Wellen hin, bis sie Neptun begegnet, und die beiden Gottheiten sind sehr erfreut, einander zu treffen. Ein Dichter Namens Don Quincoces schwimmt eben in Todesangst auf den Wellen, als er die Göttin erblickt und ruft: „O Gebieterin der Insel Paphos, habe Mitleid mit mir; wie Du siehst, muß ich in anderen Wellen untergehen, als in denen eines Weinkrugs. Hier wird Quincoces sein Grab finden, er, dessen Erziehung von einem Pädagogen geleitet wurde!“ Durch diese Worte wird Venus gerührt und sie richtet eine Fürbitte an Neptun, welche diesen in Verlegenheit setzt. Er antwortet: „O Göttin der Liebe, ich würde alle Rücksichten auf Deine Wünsche nehmen, dazu ist es aber jetzt zu spät. Haben diese Reimschmiede nicht in ihren Verseleien hundertmal den ehrwürdigen, weißlockigen Ozean geärgert?“

Die wiederholten Bitten der Liebesgöttin sind vergebens, auf Neptuns Gebot erheben sich die Wellen noch höher als zuvor und das Heer von Dichtern wird endlich von ihnen verschlungen. Dennoch findet Venus schließlich ein Mittel, ihre Schützlinge zu retten. Sie überdeckt das Meer mit schwimmenden Schläuchen, an welche sich die halb Ertrunkenen zum großen Verdruß Neptuns anklammern, worauf Venus einen Ostwind sendet, welcher den Schwarm von Reimschmieden an die spanische Küste treibt.

Neptun taucht hierauf mißmutig wieder in seinen kristallenen Palast zurück, und die schöne Cypris sucht von neuem ihr Königreich auf. — Cervantes und die Dichter, in deren Mitte er sich auf dem Parnaß befindet, haben diesem Schauspiel zugesehen. Cervantes stellt sich den Berg so vor, als ob man von dessen doch viele tausend Fuß hohen Gipfel unmittelbar mit dem unten liegenden Meere und Lande kommuniziren könnte.

Da kommt eine Anzahl von Dichtern, die längst keiner mehr kennt, die aber alle in den höchsten Himmel erhoben werden, in Karossen herangerollt und werden von Apoll für würdig befunden, auf dem heiligen Berge ihren Platz einzunehmen.

Allmälich werden in der Abendspäte
Die Schatten länger, auf die Erde wallt
Der nächt'ge Schleier hin, der sternbesäte.

Erschöpft von langen Mühen und ermattet
Von Durst und Hunger streckt der Dichterschwarm
Zum Schlaf sich, von des Dunkels Schleier überschattet.

Apoll, von dessen Licht sich auf dem Boden
Der Erde nicht ein Funke ferner zeigt,
Nimmt seinen Weg da zu den Antipoden.

Ich, müde und nach Schlummer lang begierig,
Versank in Schlaf und was im Geiste mir
Vorging, will ich berichten, sei's auch schwierig.

VI.

Den Traum des Dichters, der eine ziemlich unklare Allegorie enthält und sicher seinen Ruhm nicht erhöhen kann, übergehe ich. Dem Morgen, der ihn aus dem Schlaf erweckt, widmet er einige hübsche Verse.

Bald darauf erscheint „Seine Hoheit Apoll auf dem Balkon der schönen Aurora mit rotglühendem Gesicht; im reinsten Dialekt von Toledo, in sehr gutem Spanisch wünscht er den Dichtern höflich einen guten Morgen". Sodann steigt er auf einen Felsen und hält eine Rede, in welcher er die Versammelten auffordert, nicht zuzugeben, daß die verbissene Schar der schlechten Poeten den Sieg davontrage. „Könnt ihr die unverschämte Frechheit dieser Pfuscher ertragen, die so viel Dummheiten in die Welt gebracht haben? Zeigt euern Mut und thut durch ihre Züchtigung dar, daß ihr mit glänzendem Ruhm gekrönt zu werden verdient. Tretet in Schlachtordnung und thut eure Pflicht als tapfere Soldaten!"

Die Scharen der schlechten Poeten rücken zum Angriff heran.

VII.

Der folgende Gesang beginnt mit einem Aufruf an die Muse der Heldendichtung, daß sie Cervantes unterstützen möge, den Kampf der beiden Heere zu besingen, welche ihre Fahnen im Winde flattern lassen. Es folgt nun eine

ausführliche Beschreibung des Kampfes, wie die schlechten Poeten den Musenberg, auf welchem Apollo in der Mitte der guten für die echte Poesie kämpft, zu erstürmen suchen. Jene haben einen Raben, diese einen Schwan im Wappen. Der Kampf wird statt mit Schwertern und Lanzen mit Pergamentbänden geführt, indem jeder Streiter seine eigenen Werke schleudert. An gänzlich verschollenen Namen von Dichtern, die mit einem Lobe überschüttet werden, das uns selbst für einen Shakespeare zu überschwenglich erscheinen würde, fehlt es auch hier nicht.

Ein Dichter, der noch heute mit Recht geachtet wird, „der große Lupercio (Argensola)“, fehlte in der Schar der Streiter, aber ein einziges seiner Sonette zerschmetterte, brachte in Verwirrung und stürzte zu Boden vierzehn Reihen der feindlichen Scharen, tötete zwei Kreolen und verwundete einen Mestizen. Der große Luis de Gongora schleuderte bloß ein Heft seiner kleinen, burlesken sowohl wie ernsten Werke, aber warf damit vier Fähnlein zu Boden. Eine Schar von Sängern maurischer Romanzen, die damals Mode waren, mit Turban und Ataghanen, rückt heran, aber Apollo schleudert ein Gedicht von Argensola in ihre Reihen, das wie eine Petarde Verwirrung in dieselben bringt. Der Sieg neigt sich mehr und mehr auf die Seite des Gottes und seiner Anhänger. Die Schar der Poetaster, die den Berg zu erstürmen suchen, gerät in Unordnung, der eine von ihnen, rückwärts taumelnd, sucht sich an einem Dornstrauch fest zu halten, ein anderer umklammert einen Feigenbaum und zerfließt in Thränen wie Ovid. Andere suchen ihr Heil in der Flucht.

Bartolome de Segura (eine unbekannte Größe) gibt



endlich das definitive Signal des Sieges, so groß ist sein Genius, so groß seine Weisheit. Lautes Triumphgeschrei ertönt aus der Zahl der Erwählten.

Froh über den errungenen Sieg überläßt Apollo sich ganz dem Jubel und der Freude, indem er einen Tanz aufführt; dann wäscht er sich das Haupt im castalischen Quell, und sein Leib leuchtet nun so hell wie polirter Stahl. Die Musen reihen sich im Chor um ihn, indem sie einen Reigen ziehen. Das weite Gefilde ist von Chören der Sieger erfüllt. Alle erwarten mit Preisen gekrönt zu werden. Phöbus will, daß keiner von ihnen sich beklagen solle, und befiehlt der Aurora, sie möge auf den Feldern der Flora vier Körbe von purpurfarbigen Rosen und sechs Schalen von Perlen sammeln, die sie weint. Nachdem diese Belohnungen reichlich nach allen Seiten verteilt sind, beginnt der Neid der Uebergangenen zu murren. „Ist es möglich," sagt er, „daß in Spanien nicht neun des Lorbeer würdige Poeten sein sollen? Apollo ist ein großer Meister, aber ein schlechter Richter." Der übrig gebliebene Teil der in ihren Erwartungen getäuschten Dichter ergießt sich in neidischen Schmähungen. Da sie vor dem Kampf alle auf die Siegeskrone gerechnet, beklagen sie sich jetzt bei den Göttern über die Ungerechtigkeit, daß sie ihnen nicht zu teil geworden. Zuletzt wird Apollo von der Verzweiflung der so bitter Enttäuschten gerührt und trägt Flora und Aurora auf, ihm fünf Körbe von Rosen, Jasminen und Amaranthen, sowie fünf Schalen von Perlen Taues zu bringen. Diese werden dann an die unzufriedenen Dichter verteilt und nun sind sie überglücklich. Um das Fest zu krönen, wird das Roß herbeigeführt, dessen Huf die castalische Quelle

aus dem Boden geschlagen. Es ist mit einer Scharlachdecke geschmückt und mit einem silbernen Zügel gezäumt. Sogar Rosinante und Briglador müssen diesen prächtigen Renner beneiden. Die Poeten drängen sich umher, glücklich und stolz, wenn sie auch nur einen Flocken Schaums aus seinem Munde, oder seines sonstigen Auswurfs, der wie Ambra und Moschus duftet, erhaschen können. Die wahre Poesie macht die Runde um den Berg und auf demselben und umarmt alle: „Ich möchte," sagt sie, „euch allen eine lebenslängliche Rente von hunderttausend Pfund geben, aber in diesem Thal gibt es keine Goldgruben, sondern nur heilbringende Wasser. Geht, meine Freunde, geht, kehrt in Frieden zurück zum Sande des Tajo mit den goldenen Wellen und verbringt eure Zeit in ungetrübter Freude. Eure übermenschliche Tapferkeit sichert euch ewigen Ruhm." Kaum hat sie ausgesprochen, so erscheint der Gott Morpheus, auf dem Haupt einen Kranz von Mohn, begleitet von der dickleibigen Trägheit, die ihn weder morgens noch abends verläßt, dem Stillschweigen und der Nachlässigkeit. Er bespritzt alle Dichter mit dem Wasser der Vergessenheit und sie sinken in tiefen Schlummer, der zwei Tage dauert.

Cervantes erzählt weiter:

> Erwacht aus solchem Traum, der Götter keinen
> Mehr sah ich, nicht den musenheil'gen Berg,
> Und von der Dichter ganzer Schar nicht einen.
>
> Im Kreise um mich schauend über Maßen
> War ich erstaunt; um mich lag eine Stadt,
> Ich fand mich in der Mitte ihrer Straßen.
>
> Neapel ist's — so, wie ich um mich spähte,
> Sprach ich — wo mehr ich als ein Jahr gelebt,
> Der Stolz Italiens, die Stadt der Städte.



Sie mit dem elyseischen Gefilde
Des Ueberflusses Mutter, bergumkränzt,
Im Frieden mild, stark mit dem Schwert und Schilde.

Da erblickt er plötzlich einen jungen Freund, Promontorio; er ist äußerst überrascht, den tapferen Jüngling in Neapel zu finden. Dieser umarmt ihn und drückt ihm sein Erstaunen über das Zusammentreffen aus. Ihre Unterhaltung, eben begonnen, wird von rauschender Musik unterbrochen und Cervantes wird die Vorbereitungen eines glänzenden Festes gewahr. Sein Freund berichtet ihm, der Graf Villamediana, ein Grande, der nach allen Seiten seine Reichtümer verstreue, veranstalte ein großes Turnier. Den Anlaß zu diesem Feste gebe die Vermählung der Prinzessin, welche Frankreich mit Spanien verbinden solle. Das große Amphitheater, in welchem das Turnier gehalten werden solle, übertreffe alle Wunder, die Archimedes je geträumt. Der junge Mann, der unsern auf stolzem Rosse vorübersprenge, sei der weltberühmte Graf von Lemos. Weiter werden auch einige andere Große als Veranstalter des Festes genannt. Cervantes bittet Promontorio, ihm einen guten Platz zur Beschauung des Turniers zu verschaffen, da er beabsichtige, es zu besingen. Nachdem er demselben zugeschaut, sinkt ihm aber der Mut zu diesem Unternehmen, da die Herrlichkeit des Festes aller Beschreibung spottet.

Plötzlich bricht der Dichter von Neapel ab und erzählt, wie er in Pilgertracht nach Madrid zurückgekehrt und auf den Straßen verschiedenen Bekannten, unter anderen dem Dramatiker Luis Velez de Guevara, der Freude und dem Stolz des Hofes, begegnet sei.

Anderen Dichtern weicht er sorglich aus, indem er denkt, es seien vielleicht welche von den Uebergangenen und Gekränkten; die Haare hätten sich ihm auf dem Haupt bei dem Gedanken gesträubt, vielleicht solchen zu begegnen, deren Rachsucht sich in Dolchstößen wider ihn kundgeben könnte. Ganz kann er jedoch diesen Poetastern nicht ausweichen, mehrere reden ihn mit Schmähworten an; einer, wütend wie ein Stier, sagt zu ihm, er wisse nicht, weshalb man ihn nicht auf die Liste der Gekrönten gesetzt habe. Cervantes erwidert, dies sei der weise Apollo, der es so bestimmt; bei ihm selbst sei keine böse Absicht im Spiel.

Cervantes schließt dann mit den Worten: Er sei voll Aerger hinweggegangen und, in seine alte düstere Wohnung zurückgekehrt, habe er sich ermattet auf sein Bett hingestreckt, da nichts ermüdender sei, als eine lange Reise.

So endet die Reise zum Parnaß; sie enthält einige hübsche Stellen, aber auch sehr viel Mattes und Triviales. Die Schmeicheleien gegen den Grafen von Lemos und andere spanische Große kann man dem armen Cervantes verzeihen, da er dieselben wahrscheinlich anbrachte, um Hilfe in der Not, die ihn sein ganzes Leben hindurch bedrängte, zu erlangen. Der Hauptfehler seines Gedichtes besteht in dem maßlos verschwendeten Lobe, von dem sich kaum glauben läßt, es sei ernst gemeint, das aber auch kein Spott sein kann, der ganz anders ausgedrückt sein müßte. Die Literatur aller Völker von Homer bis auf unsere Tage hat nicht so viele große Dichter aufzuweisen, wie nach Cervantes allein in Spanien in der Zeit von etwa 1560 bis 1610 gelebt haben müßten. Neun Zehn-

teile unter denen, die er als göttlich und unerreichbar preist, müssen auch in Spanien schon bei der folgenden Generation völlig verschollen gewesen sein, denn wenn deren Namen auch in den großen bibliographischen Werken, deren schon im siebenzehnten Jahrhundert verschiedene in der Art unserer Konversationslexiken erschienen, noch zum Teil vorkommen, so findet sich doch in den späteren Schriftstellern keine Spur davon, daß sie, bis auf einige wenige, noch in Ansehen gestanden hätten. Der Ruhm des wahren Dichters wächst aber nach dessen Tode, ja beginnt oft erst nach demselben, wie dies in Deutschland bei Heinrich von Kleist, in England bei Shelley, in Italien bei Leopardi, in Spanien selbst bei Alarcon und Tirso de Molina der Fall gewesen ist. Die komische Dichtung kann der Anspielungen und Beziehungen auf die Gegenwart freilich nicht entbehren, aber man kann den Dichter nicht genug mahnen, sparsam mit denselben zu sein. Gerade das, was zur Zeit des Erscheinens das Glück solcher Werke macht, wird bewirken, daß sie später an Interesse verlieren und schnell veralten. Am ersten werden sich wohl noch die Anspielungen auf große politische Persönlichkeiten, zum Beispiel Byrons Ausfälle gegen Wellington, erhalten. Auf wie lange, kann man jedoch auch nicht wissen, denn die Angriffe gegen Staatsmänner in den Juniusbriefen, die im vorigen Jahrhundert ein solches Furore machten, erregen jetzt wenig Interesse mehr. Aber wenn Dichtungen mit Bezügen auf unbedeutende politische Begebenheiten oder solche von nur lokalem Interesse angefüllt sind, wie dies bei den Komödien des Aristophanes und der Divina comedia des Dante stattfindet, so gehört der ganze poetische

Wert der letzteren dazu, daß sie nicht veralten. Am schlimmsten ist es jedoch um Beziehungen auf literarische Erscheinungen bestellt. Byrons „Englische Barden und schottische Kritiker" werden wohl kaum noch gelesen und bei Platens Lustspielen bewirken nur die glänzenden poetischen Vorzüge, daß sie noch, trotz der Anspielungen auf jetzt mehrenteils vergessene Schriftsteller, Leser finden. Die Zahl derer, gegen welche er seine Ausfälle richtet, ist überdies nur eine geringe und man kann sich leicht über sie unterrichten, während das bloße Verzeichnis der von Cervantes über die Wolken Erhobenen ganze Seiten füllen würde.



